

**TÁVOL-KELETI HATÁSOK AZ IMAGIZMUS KÖLTÉSZETÉBEN**

**- doktori disszertáció -**

**Janó István**

**1980.**

## TARTALOMJEGYZÉK

I. <u>Bevezetés</u>	1
II. <u>Az imagizmus</u>	
1. Története	20
2. Esztétikája	50
III. <u>A haikai története</u>	
1. A műfaj kialakulása	72
2. Matsuo Bashoo	81
3. A haikai Bashoo után	97
IV. <u>Távol-keleti hatások az imagizmus költészetében</u>	111
1. T.S.Hulme	117
2. Ezra Pound	126
3. Amy Lowell	159
V. <u>Befejezés</u>	186
<u>Jegyzetek, bibliográfia</u>	191



A titokzatos, misztikus Kelet, amely úgy élt az európai népek gondolatvilágában, mint az emberi lét küdbevesző, távoli eredete, a történelem bölcsője, évszázadokon át bűvkörében tartotta utazók, művészek, írók és költők egész sorát. Nem könnyű a mai kutató helyzete, mindön e mágikus bűvölet okait fűrkészi, hiszen ezek felderítése szükségessé teszi mind a nyugati, mind a keleti civilizációk beható ismeretét. Kétségtelen tény azonban, hogy az egyik legfontosabb magyarázatot abban a középkortól kezdve általánosan elterjedt pesszimista életérzésben kereshetjük, amely az emberiség erkölcsi romlottságával kapcsolatos vallási hiedelmekben gyökerezik és amely az első emberpár eredendő bűne által elindított hanyatlási folyamat tetőpontját a mindenkori jelenben látja.

A keresztény hagyományokon alapuló régi értékrendszer összeomlása új távlatok nyitására, új világnépek kialakítására irányuló lázas kísérletezést eredményezett, amely szükségképpen magával hozta az " egzotikus", "romlatlan" civilizációk felfedezését s azok új ihletforrásokként történő felhasználását. Számos író, költő és filozófus a keleti kultúrákban olyan új kifejezési formákat keresett, amelyek ösztönzésül szolgálhattak a nyugati civilizációk továbbfejlődése számára. Habár India és Kína, amely az irodalom, művészet és filozófia terén elért kiemelkedő

eredményei révén - a kínai T'ang-dinasztia alkotásait a művészettörténet csúcsteljesítményei között tarthatjuk számon - meghatározó jelentőségű volt a nyugati civilizációk fejlődése szempontjából, mégis - paradox módon - a viszonylag rövidebb múltra visszatekintő kulturális hagyományokkal rendelkező Japán volt az, amely a múlt század második felétől kezdve napjainkig, a legnagyobb hatást tette a nyugati civilizációk fejlődésére. A továbbiakban megkíséreljük e kulturális hatásmechanizmus vázlatos áttekintését, különös tekintettel annak irodalmi vonatkozásaira.

Bár Marco Polo, a középkor legnevesebb utazója, egyik utirajzában említést tesz Japánról<sup>1</sup>, az ország valójában 1549-ben nyitja meg kapuit a Nyugat számára, amikor Xaveri Szent Ferenc<sup>2</sup> kísérletet tesz az ősi vallás, a shinto<sup>3</sup>, valamint a buddhizmus különféle japán válfajainak hódoló japán nép katelizálására. A jezsuita hittérítő kétéves látogatása során egy magas, jóllehet az európai fogalmak szerint szokatlan kultúrával rendelkező, mindamellett az új eszmék befogadására kiemelkedően alkalmas néppel ismerkedhetett meg. Hittérítői erőfeszítései nem csekély eredménnyel jártak, hiszen a megtértek száma rövid időn belül elérte a 300.000-t, s habár az ország akkori ura, Toyotomi Hideyoshi<sup>4</sup> 1587-ben betiltotta az új tanok terjesztését, a kereszténység mind a mai napig megőrizte helyét a hagyomá-



nyos japán vallások között. Xavéri Szent Ferenc történelmi jelentőségű tette ugyanakkor a távol-keleti országra irányította Európa figyelmét, s ez az izgatott, nemegyszer tulhajtott lelkesedéstől az ország kulturális hagyományainak, irodalmi formáinak asszimilálásáig terjedő, élenk érdeklődés napjainkig nyomon követhető.

A jezsuiták japáni látogatása és hittérítő tevékenysége, amely a távol-keleti ország és Európa közötti első kontaktust jelentette, a távol-keleti civilizációkkal kapcsolatos korábbi elképzelések és tévhitek eloszlásához vezetett. A misszionáriusok tapasztalatainak hatására számos gondolkodó párhuzamot vont a nyugtalan, provinciális és több szempontból "barbár" Európa, valamint egy magasrendű kultúrával, kifinomult művészettel rendelkező nép között, amely fogékonynak bizonyult a külföldről érkező kulturális hatások befogadására. Mivel Japán a későbbiek során mintegy két és fél évszázadon keresztül a világtól való elzárkózás politikáját folytatta, a távol-keleti országról a hittérítők megfigyelései alapján Nyugaton kialakított kép nem sokat változott ez idő alatt.

Japán újrafelfedezésének érdeme Matthew Perry amerikai sorhajóhadnagy nevéhez fűződik, akinek közbenjárására az akkori shogun, Tokugawa Iesada úgy döntött, véget vet országá izolációs politikájának. E történelmi

eseményt egy japán küldöttség 1860-as évi amerikai látogatása koronázta meg, amelynek célja a Perry által 1854-ben kezdeményezett kereskedelmi szerződés jóváhagyása volt. Japán megnyitotta kapuit a világ számára, s ez lehetőséget teremtett az ország kulturális hagyományainak, művészetének és irodalmának beható tanulmányozására.

Az amerikai Walt Whitman az elsők között fedezte fel a keleti civilizációkban rejlő lehetőségeket, s néhány költeményében üdvözölte a nyugati világ és Japán találkozását.<sup>5</sup> Nathaniel Hawthorne is kitűnő irodalmi témának tekintette a távol-keleti országot<sup>6</sup>, bár elképzeléseinek valóra váltására nem került sor. Ernest Fenollosa, a kiváló amerikai orientalista, elmélyülten tanulmányozta Japán és Kína művészetét, irodalmát, s egész életét a nyugat-keleti kulturális párhuzamok felderítésének szentelte. Fenollosa gondolatai nagy hatást tettek a következő nemzedék alkotóira, akik közül Ezra Pound határozta meg legtalálékabban jelentőségét:

"Sem Európában, sem Amerikában nem tekinthető /Fenollosa/ pusztán az egzotikum kutatójának. Elméjét a keleti és nyugati művészet közötti párhuzamok és hasonlóságok töltötték be szüntelen. Az egzotikum ihletforrást jelentett számára."<sup>7</sup>

Anglia kezdetben a lelkes amerikai közhangulattól igen eltérő módon reagált a titokzatos távol-keleti bi-



rodalom újrafelfedezésére. Charles MacFarlane<sup>8</sup> művei mindennél pontosabban közvetítik számunkra azt a megvetéssel határos leereszkedő hangvételt, amely az akkori angliai közvéleményt jellemezte. Az amerikai és angol fogadtatás különbözősége feltehetően azzal magyarázható, hogy míg a külföldi hagyományokat egyesítő-összeolvasztó Amerika rokonszenvvvel tekintett arra a távol-keleti országra, amely hasonlóképpen külföldi / elsősorban indiai és kínai/ hagyományok asszimilálása és újjáteremtése révén hozta létre saját kulturáját, addig Anglia, amely nagy alkotókat adott a világnak, jóval kevesebbre értékelte Japán teljesítményét.

Annál figyelemreméltóbb viszont, hogy a viktoriánus Anglia részéről megnyilvánuló góg hamarosan átadta helyét egy ettől gyökeresen különböző szemléletnek, amelynek kialakulása elsősorban a japán festészet, porcelán és lakkművészet iránt Európa-szerte fellobbanó lelkesedéssel magyarázható. A japánizmus<sup>9</sup> divatja csakhamar visszatükröződött a korabeli irodalomban: számos író, költő művészetében japán témák bukkantak fel. Sir Edwin Arnold, költő, utirajz-író, különösen fogékonynak mutatkozott a japán kultúra iránt, és megismerkedett a japán költészettel s a buddhizmus tanáival. Emellett verseket fordított angolra, sőt maga is írt néhányat a haiku<sup>10</sup> és waka<sup>11</sup> hagyományainak szellemében. Rudyard Kipling szintén jelentős mértékben hozzájárult a távol-keleti ország nyugat-európai népszerűsítésé-

hez. Japán utazása során csodálattal töltötte el az ország kifinomult művészete, magasrendű építésze. Benyomásait egy sor lelkes hangú költeményben és útbeszámolóban örökítette meg, amelyek kiváló művészi érzékről s a japán civilizáció iránti fogékonyságról tanúskodnak.<sup>12</sup>

A költészetén kívül Japán megjelenik a regényirodalomban is, érdekes, gyakran egzotikus anyagot kínálva számos írónak. E javarészt csekély irodalmi értéket képviselő művek rendszerint japán legendákon, regéken vagy történelmi eseményeken alapulnak, s a ködös miszticizmus légkörének megteremtésével romantikusan torzított képet rajzolnak az országról.<sup>13</sup> Ide sorolhatók az ún. "hűtlenségi történetek" is, amelyeknek kétségtelenül legismertebb példája John Luther Long: Madame Butterfly / Pillangókisasszony/c. regénye. A mű, amelyet David Belasco, a híres amerikai drámaíró dolgozott át színpadra, Giacomo Puccini népszerű zenéjével állandó repertoárdarabja az operairodalomnak. A darab, bár a megszokott felelőtlen, élvhajhász amerikai tengerésztiszt és a szerelmében csalódott, cserbenhagyott japán nő felvonultatásával közelebb áll a melodramához, mint az igazi tragédiához, mégis jelentős alkotás, mert a két erkölcsi normarendszer szembeállításával hitelesebb, realisztikusabb képet próbál festeni Japánról.

A japán és nyugati kulturális hagyományok első jelen-



tős szintézisét az amerikai Lafcadio Hearn valósította meg, aki japán állampolgárként halt meg Tokióban, 1904. szeptember 26.-án. - A japán nyelvben való jártassága ugyan nem haladta meg az átlagos szintet, mégis azon kevesek közé tartozik, akik otthonosan mozogtak a 19. századi Japán bonyolult, ellentmondásokkal terhes világában. Nyugtalan szelleme, új területek felfedezésére irányuló olthatatlan tudásslomsja és a japán népével rokon érzékeny személyisége révén megismerte és megszerette választott hazája művészetét és irodalmát. 1894 és 1904 közötti japáni tartózkodása alatt írott műveinek többsége romantizmustól s a hagyományos téveszméktől mentes, objektív hangot üt meg. Hearn irodalmi érdemeit elsősorban az idegen kulturális tradíciók nyugati irodalomban való meggyökeresztetésében, valamint a témával adekvát egyéni stílusában látjuk. Ő volt az, aki ébren tartotta a kortárs írók Japán iránti érdeklődését addig a napig, amíg egy újonnan fellépő költőgeneráció Japánhoz fordult, hogy költészetéből ihletet merítsen, s abban saját alkotói elveinek igazolását keresse.<sup>14</sup> E költők és írók példája azt mutatja, hogy a japánizmus a századforduló táján komolyabb formákat kezdett ölteni.

A távol-keleti és a nyugati civilizációk közötti kulturális kölcsönhatások rendszere korántsem korlátozódott csupán Angliára vagy az Egyesült Államokra. Franciaország

is kivette részét a keleti kultúrák iránti élénk érdeklődésből, amely a kínai képzőművészet felfedezésével kezdődött. A kínai egzotizmus azonban új irányba fejlődött 1856-ban, amikor egy francia grafikus, Félix Bracquemond, japán fametszetekre bukkant Delatre festő tulajdonában. - Bracquemond felfedezésére csakhamar felfigyelt a francia művészvilág, s az érdeklődés középpontjába a japán képzőművészet került. A fametszetek /ukiyoe/ azonban nemcsak egyedülálló népszerűsége tettek szert Franciaországban, hanem technikai modelljévé és elméleti alapjává váltak a francia impresszionizmusnak is. Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Gauguin és Duret a japánokat tekintették az első és legkiválóbb impresszionistáknak, és a fametszetek sajátosan stilizált formavilágában, szokatlan szinkombinációiban, valamint perspektivikus ábrázolásmódjuk sajátosságában az akadémikus formalizmus béklyóitól való megszabadulás lehetőségeit látták. Az impresszionisták szerint a japán metszetek elvetették a hagyományos, merev kompozíciós szabályokat s olyan szépségideált valósítottak meg, amelynek törvényszerűségeit az alkotói képzelet szabja meg. Bár a korabeli japán kritikusok a fametszetek hibájául rótták fel, hogy az emberi létet egy önkényesen kiragadott, múlandó pillanatban ábrázolják s emiatt az egyetemességről való lemondásra kényszerülnek, az ukiyoe mégis a francia impresszionizmus egyik legtermékenyítőbb forrása maradt.



James Whistler-nek, az amerikai festőnek, sikerült közös mederbe terelnie a három nyugati ország orientalizmusát. A francia impresszionista csoport tagjaként japán és kínai képzőművészeti tárgyak, fametszetek gyűjtésével foglalkozott. Saját festészetének kompozíciós módszerében és témaválasztásában egyaránt a japán modell imitálására törekedett, később azonban a fametszetek formai elemeinek felhasználásával egyéniségét hiven tükröző, érett, kifinomult stílust dolgozott ki. Amikor egyik kritikusa azt írta róla, hogy "senkinek sem sikerült még a keleti és nyugati művészet elemeit olyan eredeti módon egybeötvözni, mint Whistler-nek ezekben az éjszakai költeményekben"<sup>15</sup>, egyben felhívta a figyelmet az impresszionizmusnak arra a sajátosságára is, hogy képes kapcsolatot teremteni a képzőművészetek, a zene és az irodalom között. A művészeteknek ez az egybefonódása egyben rávilágít annak jelentőségére is, hogy Whistler gondolatai nemcsak festőkre, hanem írókra és költőkre is termékenyítőleg hatottak.

A századforduló táján új, kísérletező kedvű költőgeneráció kezdte bontogatni szárnyait, hogy a 19. században eluralkodó romanticizmusnak hátat fordítva, részint korábbi, részint többé-kevésbé ismeretlennek számító, egzotikus források felhasználásával a költészetnek olyan reneszánszát valósítsa meg, amely döntően befolyásolja majd a 20. század költészetét.

A mozgalom gyökerei Franciaországba nyúlnak, ahol a korabeli irodalmi élet jeles alakjai tették magukévá az impresszionisták kelet-rajongását. 1867-ben jelent meg Judith Gautier távol-keleti hatásokat tükröző Le livre de jade /Zsád könyv/ c. műve, amelyet a japán tanka-költészet<sup>16</sup> szellemében fogant Poemes de la Libellule /Verssek a szitakötőről/ c. verseskötet követett 1885-ben. - A haiku divatját Franciaországban Paul-Louis Couchoud indította el, aki Japánban ismerkedett meg ezzel a hagyományos versformával, s hazájába visszatérve, távol-keleti élményeit Sages et Poetes d'Asie /Ázsia bölcsei és költői/ c. művében örökitette meg, amely számos klasszikus haiku fordítását is tartalmazta. 1906-ban a haikuról tanulmánya jelent meg a Les Lettres c. folyóiratban,<sup>17</sup> amelyet további versfordítások illusztráltak. - 1910-ben tette közzé Marcel Revon a híres Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle-t /A japán irodalom antológiája a kezdetektől a 20. századig/, majd a La Nouvelle Revue Française haiku-versenyek meghirdetésével járult hozzá a műfaj európai népszerűsítéséhez. Couchoud és Revon nyomán számos francia költő kísérelte meg a haiku elemeit saját költészetébe olvasztani, s ezzel a távol-keleti: a japán s a kínai poétika a modern nyugati költészet egyik fontos ihletforrásává vált.

A távol-keleti költészeti formák átvételére irányuló



francia kísérletek termékenyítőleg hatottak arra az angol-amerikai költőcsoportra, amely "imagisták" néven vált ismertté. A mozgalom 1908-ban kezdődött, amikor egy működőképes költő, Henry Simpson, néhány fiatal társával együtt megalapította a Költők Klubját. Céljuk az volt, hogy felolvasások, vitáestek rendezésével előkészítsék a talajt egy új költészeti stílus kibontakozásához. Maga Simpson szerényebb képességű költő volt, így a társaság szellemi irányítása T. E. Hulme, a kiváló angol kultúrfilozófus kezébe került. Hulme költészeti elvei végső soron két alapvető forrásra: a klasszikus japán és a modern francia szimbolista költészetre vezethetők vissza. E két forrás és a szabadvers invenciózus összeötvözése egy igen eredeti és forradalmian újszerű költői stílus, az imagista technika kialakulását eredményezte. A Hulme által hirdetett "új költészet" szakított a romantizmussal, olcsó érzelgősséggel, s eszményként a pontosságot, tömörséget, a precíz képalkotást, fegyelmezett, érzelmmentes "klasszicista" stílust jelölte meg. A Költők Klubja az alapítás utáni két-három esztendő során új tagokkal gyarapodott: Richard Aldington, Any Lowell, Hilda Doolittle és John Gould Fletcher magukévá tették és továbbfejlesztették Hulme eszményeit, az irányító szerepét pedig a legnagyobb imagista költő, Ezra Pound vette át. Richard Aldington a legnagyobb ösztönzést két japán festő, Hokusai<sup>18</sup> és Utamaro<sup>19</sup> művészetétől, valamint Arthur Waley<sup>20</sup> műfordítá-

saitól kapta. - Amy Lowell-nek már gyermekkorában alkalma nyílt megismerkedni a japán művészettel és irodalommal. Bátyja, Percival, aki huzamosabb időt töltött a távol-keleti országban, képzőművészeti tárgyakkal, Japán életéről szóló könyvekkel ajándékozta meg. Amy Lowell egész életén át megőrizte a távol-keleti civilizációk iránti szeretetét, s gyermekkori élményeit a költészet nyelvén szólaltatta meg. Egyes költeményei a fametszetek bizonytalan, lebegő atmoszféráját idézik, mások a haiku és egyéb japán költészeti formák beható ismeretéről tanuskodnak. - John Gould Fletcher is fordításokból ismerkedett meg a japán és kínai költészettel; ezt követőleg huzamosabb ideig foglalkozott különböző távol-keleti képzőművészeti és filozófiai irányzatokkal. Fenollosa japán művészetről írott műveinek hatására elmélyedt a zen buddhizmus misztikus tanaiban. A távol-keleti filozófiák és költészeti stílusok iránti fogékonyságát meggyőzően bizonyítják irodalmi tanulmányai<sup>21</sup> és költeményei, így az 1918-ban megjelent Japanese Prints /Japán fametszetek/. - Ezra Pound költői fejlődésében is meghatározó jelentőségű az imagista szakasz. 1909-ben került kapcsolatba a Költők Klubjának tagjaival, s széleskörű tájékozottsága, a középkor irodalmában való jártassága révén kivívta költőtársai általános megbecsülését. Résztint T.E.Hulme, részint Fenollosa műveinek hatására orientalisztikai tanulmányokba kezdett, s költészeti elveinek megalkotásában nagy



szerepet játszott a hagyományos japán költészet és dráma-  
művészet, valamint a kínai ideogramma.<sup>22</sup> A haiku művésze-  
ti elveiből lezárolt kompozíciós technika, az ún. "szuper -  
pozíciós technika"<sup>23</sup>, egyrészt számos hosszabb-rövidebb  
költeményére, így egyes Canto-jaira is, rányomta bélyegét,  
másrészt a hagyományos japán versforma döntő szerepet ját-  
szott a mozgalom központi gondolatának tekinthető "image"  
fogalmának pound-i meghatározásában.<sup>24</sup>

Pound és az imagisták művészi eredményei visszhangra  
találtak a korabeli amerikai szellemi élet fiatal entel-  
lektüelljeinek körében, s a japán költészet és képzőművé-  
szet divatjának újabb hullámát indították el. Ez egyfelől  
középes tehetségű költők sorát hozta felszínre, akiknek  
csekély irodalmi értéket képviselő művei az orientalizmus  
divatjának hatására nagy népszerűségegre tettek szert, más-  
felől azonban a 20. századi amerikai költészet legnagyobb  
alakjaira is termékenyítőleg hatott. Az imagisták nyomán  
Conrad Aiken, William Carlos Williams és Archibald Mac-  
Leish művészetében szintén helyet kaptak a haiku-költészet  
egyes elemei. Wallace Stevens is azok közé tartozott, akik  
ihletet merítettek a távoli-keleti művészetekből, a japán  
és kínai költészetből. Helyenként nehezen értelmezhető,  
ezoterikus költeményeiben keleti motívumok bukkannak fel,  
femetszetektől, porcelántárgyaktól kezdve kínai bölcsekig  
és japán kurtizánokig. Néhány verse címválasztásában olyan

híres fametszet-sorozat hatását tükrözi, mint Hokusai: A Fuji 36 látképe, vagy Utamaro: Évszakok c. alkotása; mások témájukban, technikájukban a haiku szellemét idézik.

Egy újabb költőgeneráció szakított a régebbi, nemegyszer miszticizálásra hajlamos megközelítésmóddal, és a keleti civilizációkkal kapcsolatban korszerűbb felfogás kialakítására törekedett. E mozgalom szellemi vezére, Edmund Blunden, Japánban tett látogatásának tapasztalatait olyan költeményekben és esszéikben foglalta össze, amelyekből az ország előítéletektől mentes, objektív képe bontakozik ki előttünk. - William Plomer költészete ugyanerről a realista szemléletmódra való törekvéstről tanuszkodik. Számos költeményében sikerül a japán szellem lényegét megragadnia, s bár általában rokonszenvvvel közeledik a távol-keleti ország kultúrájához, gyakran bíráló, sőt szatirikus megjegyzésekkel a japán életmód visszasságaira is rávilágít. - Ugyanez mondható el William Empson költészetéről is, aki 1931-től 1943-ig a tokiói Bunrika Egyetemen, majd a pekingi Nemzeti Egyetemen angol irodalmat adott elő, s aki 1930-ben megjelent Seven Types of Ambiguity /A többértelműség hét típusa/ c. tanulmánya révén az "új kriticismus" egyik vezéralakjaként vált ismertté.

A távol-keleti hatásokat tükröző költészet vázlatos áttekintése után vessünk rövid pillantást a japán színművészet iránt Nyugat-Európában megnyilvánuló érdeklődésre. A századforduló táján az egzotikus drámai műfajok közül a nih<sup>25</sup> bi-



zonyult a legalkalmasabbnak arra, hogy új távlatokat nyisson a korabeli színpadon. A noh-dráma európai meghonosítására irányuló első kísérletek Gordon Bottonley, Laurence Binyon, John Massfield és mindenekelőtt William Butler Yeats nevéhez fűződnek.

W.B. Yeats költészetében a legheterogénebb irodalmi hatások: az angol-ír kulturális örökség, az angol esztéticizmus, a francia impresszionizmus és szimbolizmus keverednek és alkotnak magasrendű szintézist. Ifjúkorától kezdve vonzódott a miszticizmus, okkultizmus, teozófia és asztrológia ködös világához, s csakhamar bejáratos lett Madame Blavatsky párizsi spiritista szeánszaira. Később csatlakozott a Rhymers' Club nevű költőtársasághoz, ahol Arthur Symonds megismertette a japán művészettel. 1911-ben találkozott Ezra Pound-dal, aki a japán irodalom elmélyült tanulmányozására ösztönözte. Ennek hatására rövidesen japán motívumok bukkantak fel költészetében. A távol-keleti ország, kifinomult művészetével, irodalmával, az ideális, arisztokratikus kultúra modelljét testesítette meg számára. 1916-ban jelent meg Certain Noble Plays of Japan /Japán néhány nemes színdarabja/ címmel négy drámafordítása. A műhöz írt előszavában a noh-játék jelentőségéről ír a drámairodalom történetében és kifejti, hogy "az európai színháznak Ázsiába kell mennie tanulni, ahol a kórus és a maszk szerepe még úgy él, mint az ókori Görögországban, s ahová a népszerű realizmus /natu-

ralizmus igénye még nem férkőzött be."<sup>26</sup> Később önálló műveket írt a noh szellemében<sup>27</sup>, amelyeket - a hagyományoknak megfelelően - álarcos szereplők mutattak be, dob, gong és citara kíséretével.

Yetsz célja nem az volt, hogy idegen irodalmi stílusokat utánózzon s egy elképzelt álomvilágba meneküljön, hanem az, hogy létrehozzon egy új, költői színházat, amely tökéletes összhangban áll a "keleti reneszánsz" általános célkitűzésével.

A 20. század egyes irodalmi mozgalmait, így a szimbolizmus és a dekadencia, kitűnő táptalajt biztosítottak különféle - részint keleti - irracionalista filozófiáknak, a miszticizmus, okkultizmus különböző válfajainak. Mindezen irányzatok közös vonása az objektív valósággal szembeni bizalmatlanság, amely - ugymond - elrajtja a valóság mélyebb rétegét, a lényeg világát a szemlélő elől. Így felvetődött egy misztikus, transzcendentális valóság létének feltételezése, amelyet megsejtett, hétköznapi gondolkodásunkkal nem lehet megragadni. Az egyetlen kontaktus a szellem magasabbrendű képességének, az intuíciónak útján lehetséges.

A századforduló táján egyes nyugati értelmiségi körök tanulmányozni kezdték a misztikus étélésen alapuló keleti vallásokat: a taoizmust, buddhizmust, hinduizmust, stb. E kutatások, amelyeket a pszichológia újabb felfedezései, valamint a narkotikumokkal folytatott különféle kísérletek eredményei



alátámasztottak, lehetővé tették a misztikus átélés egzakt leírását. Az elemzések rámutattak, hogy a keleti filozófusok megvilágosodás-élménye számos tekintetben rokon vonásokat mutat a keresztény szentek extatikus átéléseivel. Ezeket a szembetűnő hasonlóságokat a misszionáriusok felhasználták a keleti vallások nyugati népszerűsítésére. A jelen dolgozat nem térhet ki ezen adaptációs kísérletek ellentmondásosságainak kimutatására - kétségtelen tény viszont, hogy a keleti vallási rendszerek számos eredménnyel gazdagították a pszichológia, a vallástörténet, valamint a filozófia terén végzett kutatásokat.<sup>28</sup>

A keleti vallások közül a zen buddhizmus az 50-es évek táján ellentmondásos módon jelentkezett az ún. beat nemzedék eklektikus ideológiájában, valamint e nemzedék irodalmi képviseleinek, Salinger-nek, Kerouac-nak, Gary Snyder-nek munkásságában. A mozgalom ideológusai úgy vélték, hogy a misztikus megvilágosodást, a satori-t középpontba állító zen tanai összeegyeztethetők az amerikai társadalom konformista életformájával szemben megnyilvánuló általános elégedetlenséggel. A satori pozitív, személyiségformáló hatására hivatkozva azt állították, hogy a zennek központi szerep juthat egy általános békén és szereteten alapuló új világ létrehozásában. A zen jelszavait hangoztató beat nemzedék tagjai azonban érzéketlenek maradtak annak lényegével szemben. Nem értették meg, hogy a zen - életmód, amely egész é-

leten ét tartó szigorú fegyelmet, sőt aszkézist követel, s hogy minden antikonformizmusa és spontaneitása ellenére a satori-nak politikai vonatkozásai nincsenek. Ezért a zen misszionáriusai, belátva, hogy milyen szellemet szabadítottak ki a palackból, szembefordultak a zen buddhizmus e sekélyes, felhígított formájával.

Vizsgálódásaink nem terjedhettek ki a nyugati világ és Kelet, elsősorban Japán, közötti kapcsolatok valamennyi aspektusának elemzésére. Azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a japán-nyugati kulturális kölcsönhatások fejezése korántsem zárult le. Ellenkezőleg, napjainkban tanúi lehetünk egyfelől a régi technikák felelevenítésének, másfelől új kifejezési formák megjelenésének. Jelenleg a legkülönbözőbb tendenciák terjedése figyelhető meg, a virágrendezés /ikebana/ művészetének népszerűségétől a japán színház újabb formáinak /kabuki, bunraku/ felfedezésén keresztül a japán filmművészetig. A haiku népszerűsége továbbra sem csökken az Egyesült Államokban, ahol számos folyóirat jelenik meg /Modern Haiku, Dragonfly/ és évenként versenyek kerülnek megrendezésre.<sup>29</sup> A legújabb tendencia, úgy tűnik, a japán témát használó regényirodalom feltámadása. Shogun c. regényében, amely kivívta a japán kritikusok egyértelmű elismerését<sup>30</sup>, James Clavell hiteles képet fest a korai Tokugawa-korszak Japánjáról. Robert Persig Zen and the Motorcycle Maintenance /Zen és a motorkerékpár-karbantartás/ c.

műve is bestsellerré vált.

Ezek a sokoldalú kulturális hatások jól érzékeltetik azt a vonzerőt, amelyet - a portugál misszionáriusok tevékenységétől napjainkig - Japán jelentett és jelent a nyugati világ számára. Így nem túlzás azt állítani, hogy miközben felfrissítette és gazdagította az európai kultúrát, Japán fontos szerepet vállalt a Kelet és Nyugat kölcsönös közeledésének meggyorsításában, a két világ közötti kapcsolatok elmélyítésében.

## **II. AZ IMAGIZMUS**

### **1. Története**



A századforduló és az azt követő évek angol nyelvű költészeti irányzatai között az imagizmus volt az egyik legeredetibb és legerőteljesebb mozgalom. Jellemzőségét az adja, hogy angol és amerikai költők egyaránt tartoztak hozzá. Mielőtt a mozgalom történetének összefoglalására vállalkoznánk, nem térhetünk ki az elől, hogy rövid pillantást vessünk ezen időszak angol és amerikai költészetére, amelyből ez a sajátos irányzat kifejlődött.

A századforduló angol költészetét a romantika-ellenesség, a viktoriánus hagyományokkal való szakítás igénye jellemezte. Az Ernest Christopher Dowson, Lionel Johnson, Aubrey Beardsley és Francis Thompson által képviselt dekadens irányzat szembeszegült Kipling körének a brit impérium eszményeibe vetett optimista hittől átitatott, ultrakonzervatív hangvételű költészetével. Ugyanakkor a Rhymers' Club-ba tömörült dekadensek költészete, amely harcot hirdetett ugyan a viktoriánus hagyományok ellen, de nem tudta teljesen függetleníteni magát annak vívmányaitól, alkalmatlannak bizonyult arra, hogy vezető szerepet töltsön be a csakhamar beköszönő új költészeti irányzatok előkészítésében.<sup>31</sup> Még kevésbé léphettek fel hasonló igényekkel azok a szerényebb képességű költők, akinek tevékenysége a Charles Algernon Swinburne, Matthew Arnold, Christina és Dante Gabriel Rossetti, Robert Browning és Alfred Tennyson halála utáni években bontakozott ki: így a nagyratörő Alfred Noyes, Stephen Phillips és Alfred

Austin. - Őket követték az ún. "georgiánus" költői kör tagjai: Rupert Brooke, John Masefield, William Henry Davies, valamint Edward Marsh, akik 1911-ben The Lyric Year /A lírikus év/ címmel antológiát jelentettek meg. Rupert Brooke, az imagisták kortársa, csakhamar szószólója lett ennek a körnek; Edward Marsh pedig 1911-től kezdve újabb öt antológiát szerkesztett Georgian Poetry /Georgiánus költészet/ címmel. A közreműködők között a már említetteken kívül megtaláljuk D.H.Lawrence, Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon, Walter de la Mare, Ralph Hodgson és Robert Graves nevét is. Bár a georgiánusok a kortársak szemében radikális újítónak, forradalmároknak számítottak, az imagista költőcsoport tagjai Rupert Brooke-ot és társait lényegében az általuk bírált viktoriánus hagyományok folytatóinak tekintették, akik legfeljebb nyelvi vonatkozásban hoztak újat elődeikhez képest.

A 20. századi költészeti megújulás angol előfutárai közül Gerald Manley Hopkins és William Butler Yeats nevét kell kiemelnünk. - A csak a századforduló táján felfedezett 19. századi angol költő, G.M.Hopkins művészetét mindenekelőtt a formai újítások, így a sajátos ritmika, valamint az imagizmus előképeként is tekinthető, a természetten alapuló, újszerű képalkotás jellemzi. - W.B.Yeats elsősorban a különféle, látszólag szerteágazó kulturális hatások mesterei szintézisével mutatott példát a következő nemzedékek



alkotói számára.

Az amerikai költészet történetében, amely a 19. században Walt Whitman, Emily Dickinson és Edgar Allan Poe művészetén kívül kevés eredeti szint vitt a világirodalomba, az 1875-ös esztendő bizonyos tekintetben fordulópontot jelent. Ekkor látott napvilágot Ralph Waldo Emerson Parnassus c. antológiája, amely a 19. század angol és amerikai költészetéből válogatott. Az amerikai költők közül William Cullen Bryant, William Ellery Channing, Oliver Wendell Holmes, John Greenleaf Whittier, Henry Wadsworth Longfellow, John Russell Lowell, Helen Hunt, Bret Harte, valamint Henry David Thoreau szerepeltek a kötetben, amely egy korszak lezárását jelentette az amerikai költészet történetében.

A Parnassus megjelenését átmeneti stagnálás követte, amely körülbelül a századfordulóig tartott. Any Lowell a következőket írta egy 1919. március 6-án kelt levelében: "W. Whitman és E.A.Poe kora után határozott visszaesés következett be országunk költészetének minőségében. Egy felhígított "tennysonizmus" tűnt a legfőbb tendenciának, és 1912-ig nem mutatkoztak új, életerős kezdeményezések." Ugyanakkor ebben az átmeneti időszakban nő fel az az új költőgeneráció, amelynek nagyobb formátumú egyéniségei forradalmi megújulást hoznak majd a századforduló költészetében. 1869-ben megszületik Edwin Arlington Robinson és Edgar Lee Masters; 1874-ben Any Lowell; 1875-ben Robert Frost; 1878-ban

Carl Sandburg; 1879-ben Vachel Lindsay; 1884-ben Sara Teasdale; 1885-ben Ezra Pound; 1886-ban Hilda Doolittle; ugyanabban az évben John Gould Fletcher; 1888-ban Thomas Stearns Eliot; 1889-ben pedig Conrad Aiken.

A század utolsó évtizedében megindult az új utak lázas keresése, amelynek nyitányát Emily Dickinson néhány költeményének 1890-es poszthumusz kiadása jelentette. Ebben az időszakban az amerikai szellemi élet egészére sajátos kettősség nyomta rá bélyegét: egyrészt az új évszázad lehetőségeibe vetett optimista hit s a külföldről érkező hatásokkal szembeni nyitottság kedvezően befolyásolta a szárnyukat bontogató fiatal tehetségeket; másrészt a konkrét lehetőségek szűkössége komoly akadályt gördített a megmerevedett hagyományokkal szakítani kívánó alkotók útjába. - A zsurnalizmus, a kiadói szerepkör s az egyetemi katedra jelentette azt a hármas veszélyforrást, amely leggyakrabban vezetett az új költői törekvések elszürküléséhez. Stephen Crane, aki elősorban regényeivel írta be nevét az amerikai irodalom történetébe, költészetében a zsurnalizmusnak esett áldozatul. Bár költeményei, mint egy kritikus megállapítja<sup>32</sup>, napjainkban reneszánszukat élik, nélkülözik az eredetiséget s nem vehetők figyelembe a századforduló új költészeti mozgalmainak előfutáraként. Ugyanez a megállapítás vonatkoztatható William Vaughn Moody-ra és Trumbull Stickney-re is, akiknél a fiatal korban bekövetkezett halál feltehetően fel-



felé ívelő művészpályát tört derékba. - Az "új költészeti reneszánsz" elnevezésű mozgalom előkészítői között megemlíthetjük Edmund Clarence Stedman nevét, aki 1900-ban amerikai antológiát adott ki, amely többek között Walt Whitman, Emily Dickinson és az akkor még újdonságnak számító Edwin Arlington Robinson verseit tartalmazta. A whitman-i és dickinson-i szabadvers széleskörű népszerűsítése nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy e költészeti forma a következő generációk fegyvertárának fontos kellékévé vált. Bár Robinson többé-kevésbé megőrizte a hagyományos versformákat, költeményeinek sajátos társalgási tónusa helyét Whitman és Dickinson neve mellett jelöli ki az új költészet előfutárai között. Igaz, e költők nem alkottak különálló csoportot, de összeköti őket az, hogy a költői tehetség legfőbb kritériumát valamennyien az eredetiségben határozták meg. Így őket tekinthetjük a Longfellow, Bryant és Whittier nevével fémjelzett 19. századi hagyományos és a 20. századi modern költészeti irányzatok közötti átmenet legfontosabb láncszemeinek.

Ha a költészeti megújulást közvetlenül megelőző időszak, tehát a századforduló és a 20. század első évtizedének amerikai költészetéről beszélünk, a gazdag termésből az alábbi műveket emelhetjük ki: E.A. Robinson: Torrent and the Night /Áradat s az előző éj - 1896/, Children of the Night /Az éjszaka gyermekei - 1897/, Captain Craig /Craig kapitány -

1902/; E.L.Masters: A Book of Verse /Verseskönyv - 1898/;  
C.Sandburg: In Reckless Ecstasy /Vakmerő extázisban - 1904/;  
Vachel Lindsay: Tramp's Excuse /A csavargó mentsége - 1909/;  
Sara Teasdale: Sonnets to Duse /Szonettek Duse-hoz - 1907/;  
Helen of Troy /Trójai Heléna - 1911/; Sara Pound: A Lume  
Spento /Kialvó fénynél - 1908/; Personnae /Maszkok - 1909/;  
Exultations /Ujjongások - 1909/.

Az 1907-től 1918-ig terjedő időszak egy kétségtől új-szerű s nagyhatású költői mozgalom kibontakozásának, virág-zásának, majd hanyatlásának lehetett tanúja. Az imagizmus néven ismert angol-amerikai irányzat fennállásának tíz esz-tendője alatt nem kevesebb mint négy egymást követő költő-csoport tevékenysége nyomán jelentős változást hozott a 20. század költészetében.

Miként bevezetőnkben rámutattunk, a távol-keleti, első-sorban a japán költészeti formák a 20. század első évtizedé-nek vége felé, főként francia ösztönzésre, kerültek az angol értelmiségi körök figyelmének középpontjába. - 1907-ben Hen-ry Simpson, a költői tehetséggel rendelkező skót bankár meg-alapította a Költők Klubját, ahol fiatal művészeknek alkal-muk nyílt költészeti, esztétikai, filozófiai problémák meg-vitatására. A Klub tagjai hetenként találkoztak és tájékoz-tatták egymást eredményeikről, felfedezéseikről. 1908-ban került a Klub vonzáskörébe T.E.Hulme, s annak irányítása csakhamar az ő kezébe került. A következő év tavaszán Hulme



megismerkedett F.S.Flint-tel, aki már ekkor a modern francia költészet egyik legnagyobb angol szaktekintélyének számított, s nevét azszal is ismertté tette, hogy költészeti tárgyú cikkeiben népszerűsítette a szabadverset, mint a költészeti megújulás egyik legfontosabb eszközét.

1909. március 25-én egy soho-i vendéglőben tartotta első összejövetelét az újjászervezett Költők Klubja, amelynek tagjai közé az alapítókon kívül Edward Storer, F.W.Tancred, Joseph Campbell és Florence Farr tartozott. A mindössze egy évig működő klub tevékenységét számos író, költő, újságíró, politikus kísérte figyelemmel.<sup>33</sup> A Klub alapvető célkitűzéseiről F.S.Flint tájékoztat az 1915-ben megjelent History of Imagism /Az imagizmus története/ c. cikkében:

"Azt hiszem, e csoport központi magvát az akkori angol költészettel való elégedetlenség tartotta össze. Sokszor megpróbáltuk helyettesíteni tiszta szabadverssel; a japán tanká-val és haikai-jal; mindannyian tücatnyit írtunk az utóbbiból a magunk szórakozására; ..... rím nélküli verssel, mint Hulme 'Ősz'-e, stb. Mindebben Hulme volt az irányító. Ő volt az is, aki ragaszkodott az abszolút pontos megjelenítéshez és elutasította a bőbeszédűséget... Sok szó esett köztünk, főként Storer vezetésével, az Image-ről, ahogy mi neveztük."<sup>34</sup>

Flint értékelő összefoglalása - többek között - rávilágít arra, hogy a mozgalom nevében szereplő Image fogal-

ma, amelynek pontos definíciója Ezra Pound-tól származik, kezdettől fogva kulcsszerepet töltött be az imagizmus esztétikájában, valamint arra is, hogy a japán költészeti formák a mozgalom fejlődésének már e korai szakaszában szóhoz jutottak, amennyiben a tömör stílus, a természetén alapuló pontos képalkotás és a didakticizmus elkerülésének hangsúlyozásával elméleti alapot nyújtottak az imagisták költészeti elveinek kialakításához.

T.E.Hulme, a mozgalom teoretikusa, eredetileg matematika-szakos hallgató volt Cambridge-ben, ahonnan egy éjszakai mulatozás következtében 1904-ben távozni kényszerült. Ezt követően a londoni University College-ba iratkozott be, de tanulmányait itt sem sikerült befejeznie. Rövid időt töltött Kanadában és Belgiumban, majd ismét Londonban telepedett le. Utazgatásai során érdeklődése a költészet, ill. az irodalomelmélet felé fordult. A Költők Klubjának 1912-ig vezető egyénisége volt. Közben filozófiai tanulmányokat folytatott s megismerkedett Bergson tanaival, akinek Bevezetés a metafizikába c. művét 1913-ban angolra fordította. Filozófiai érdeklődésének elmélyülésével fokozatosan eltávolodott az általa elindított mozgalomtól s költőtársaitól.

- Az elmondottakból következik, hogy T.E.Hulme életének legfontosabb szakasza a Költők Klubjának irányításával töltött négy esztendő, életművének legjelentékenyebb része pedig azon esszék, jegyzetek gyűjteménye, amelyek elméleti



alapot nyújtottak a mozgalom kibontakozásához. E javarészt töredékes filozófiai, esztétikai és költészetelméleti feljegyzések összegyűjtésére és rendszerezésére Herbert Read vállalkozott, s az elkészült mű 1924-ben jelent meg Speculations /Elmélkedések/ címmel. Ezt követte az átdolgozott kiadás, amely Notes on Language and Style /Feljegyzések a nyelvről s a stílusról/ címmel 1925-ben látott napvilágot a T.S.Eliot szerkesztette Criterion hasábjain.

Hulme művészeti elképzeléseit példázza öt költeménye is, amely The Complete Poetical Works of T.E.Hulme /T.E. Hulme Összes Költői Művei/ címmel 1912-ben jelent meg Ezra Pound Ripostes /Válaszok/ c. kötetének utószavában. E kezdetben ujjgyakorlatoknak szánt versek újszerűségükkel egyrészt alkotójuk költői felkészültségéről tanúskodnak, másrészt - különösen az Autumn /Ősz/ esetében - a japán versekre emlékeztető tömörség és képszerűség, valamint a francia szimbolizmus hatását sugalló metaforikus világ az imagizmus két alapvető forrására utal.

F.S.Flint, az egyetlen, aki a mozgalom történetét kibontakozásától hanyatlásáig figyelemmel kísérte, Hulme mellett az imagizmus elméletének másik megalapozója volt. Nagyszerű nyelvtelhetségének köszönhetően csakhamar kiváló francia nyelvtudásra tett szert, amely hozzásegítette a francia szimbolista költészet alapos megismeréséhez. Kezdetben a romantikus költők: Shelley és Keats vonzották, később - a

francia szimbolisták hatására - a szabadvers lelkes propagálója lett. Az 1909-es Költők Klubja másik alapító tagjaként jelentős szerepet vállalt az imagista költői eszmények kialakításában. A New Age c. folyóirat hasábjain megjelent esszéiben, kritikai cikkeiben Hulme-hoz hasonlóan elutasította a romantikus költői hagyományokat:

"Az angol költészet ez idő szerint haldoklik. Hiányzik az inspiráció egysége; kis szelek fújdogálnak szeszélyesen minden irányban; hiányzik a kritikus szellem. Ezért nem lehet szó mozgásról sem... bár azt hiszem, van fánk, hogy hajót építsünk."<sup>35</sup>

A megkövesedett hagyományokkal való szakítás igénye jelentkezik Flint törekvéseiben, hogy a modernista irányzatokat szélesebb körben elismertesse. Véleménye szerint "a hosszú költemények ideje lejárt - legalábbis a nyugtalan korban... A hosszú költemény, azt hiszem, történelmi tévedés."<sup>36</sup> E törekvésekkel szoros összefüggésben, Hulme-mal együtt, hangsúlyozta a japán költészeti formák, elsősorban a haiku jelentőségét a modern költészet számára. Ez utóbbi költészeti forma fokozatos térhódítása az imagista és egyéb modernista irányzatokban arra példa, hogy korunk költői eszménye nem a nagylélegzetű formákban, hanem a "rövid töredékekben" keresendő.

Flint költői pályafutásának kezdeti szakaszára még a korábbi hagyományokhoz való kötődés nyomja rá bélyegét, míg



1909 után írott versei összhangban állnak a Költők Klubjának általános művészeti célkitűzéseivel. Képzalkotásuk, tömörségük helyenként a haiku világát idézi /Cones - Kúpok/, másutt a szimbólumok központi szerepe/The Swan - A hattyú/ a francia szimbolisták hatását tükrözi.

Bár a Költők Klubjának többi tagját már csak az irodalomtörténet tartja számon, Hulme és Flint mellett ők is hozzájárultak a mozgalom kibontakozásához. Ha költői teljesítményük nem is, művészeti elképzeléseik mindenképpen termékenyítőleg hatottak a harmadik és negyedik imagista kör alkotói tevékenységére.

F.W.Tancred költészete jelentéktelen, de kritikusi minőségében a kör hasznos tagjának bizonyult; így többek között közreműködött a The Book of the Poets' Club /A Költők Klubjának könyve/ c. antológia összeállításában is.

Florence Farr, számos spiritiszta társaság tagja, azok közé tartozott, akik felkeltették Yeats érdeklődését az okkultizmus iránt. Farr költészeti elméletében különös figyelmet szentelt a beszélt nyelvnek. Abból a felismerésből kiindulva, hogy a költészet elsősorban hangos művészet, előadóestek szervezésével járult hozzá a kör költészetének népszerűsítéséhez. A köznyelvnek a költészetben betöltött szerepével kapcsolatos nézetei számos ponton rekonithatók Yeats és Pound elméletével.<sup>37</sup>

Joseph Campbell költészetében a szabadvers lelkes propa-

gálójának bizonyult, s ebben a kör többi tagját is megelőzte. E téren végzett kísérleteinek első gyümölcse az 1906-ban Dublinban megjelent The Rushlight /A mécsvilág/ c. kötet, amely Yeats elismerését is kivívta.<sup>38</sup>

Edward Storer költészete elhalványul kritikai tevékenysége mellett. 1908-ban írott "Essay" c. művében, amely a Mirrors of Illusion /Az illúzió tükréi/ c. kötetben jelent meg, Campbell-hez hasonlóan védelmébe vette az Arthur Symonds által érthetetlennek bélyegzett szabadverset.<sup>39</sup> Költészetének másik fontos alkotóeleme az impresszionizmus, amely számára nem végcél, hanem eszköz a szimbólumok világának felidézésére.<sup>40</sup> Storer-t számos gondolata, így a rövidség és a tömörség fontosságának hangsúlyozása, Pound és társainak előfutárává teszi.

1909-ben Ezra Pound is megjelent egy-két alkalommal a Költők Klubjának körében. Különösen emlékezetes maradt az az összejövétel, amelyen Sestina: Altaforte c. költeményét dörögte el jellegzetes sztentori hangján a negyszemű hallgatóságnak.<sup>41</sup> Mégsem valószínű, hogy az akkor még a középkori költészet bűvöletében élő Pound a kezdet kezdetén jelentős mértékben hozzájárult volna a modern költészet körül forgó vitákhoz. Annál is kevésbé, mivel 1909 nyarától kezdve a Költők Klubján a hanyatlás kétségbevonhatatlan jelei mutatkoztak.<sup>42</sup> - Hulme-ot, aki kezdettől fogva a költészet elméleti oldala iránt vonzódott, egyre inkább lekötötték fi-



lozófiai tanulmányai, majd 1914-ben a háborús események sodra őt is magával ragadta. Élete tragikus körülmények között ért véget: 1917-ben hősi halált halt. - Edward Storer és Joseph Campbell lelkesedése szintén megtört, s csakhamar búcsút mondtak a szabadverssel folytatott kísérletezésnek. - Florence Farr is ekkoriban ábrándult ki a mozgalom eszményeiből, s miután buddhista hitre tért, Ceylonban telepedett le, ahol 1917-ben halt meg.

A Költők Klubjának teljes szétszóródása azonban korántsem jelentette a mozgalom hanyatlását, s ez nem kis részben a körülötte mindvégig bábáskodó Flint érdeme. Az imagista költészet elméletének továbbfejlesztése viszont Ezra Pound nevéhez fűződik, aki a mozgalom irányítását átvette Hulme-től. Pound az 1910-es esztendőt Amerikában töltötte, majd 1911-ben visszatért Angliába. Néhány hosszabb-rövidebb európai utazás után ismét Londonban telepedett le, ahol megismerkedett W.B.Yeats-szel és Ford Madox Ford-dal, s rövid időn belül az angol főváros szellemi életének központi alakja lett. -1911-ben Londonba érkezett Pound régi ismerőse, az amerikai Hilda Doolittle, ahol megismerkedett s rövidesen házasságot kötött Richard Aldington-nal, a tehetséges fiatal angol íróval. - Pound-dal és a közvetítő szerepét betöltő Flint-tel együtt ők alkották az új imagista kör magját.

A tagok összejöveteleiket Ezra Pound Kensington, Church

Walk-i lakásán tartották. A szellemi irányító szerepét kezdettől fogva Pound vállalta, akinek 1909 és 1911 között írott művei: a Personnae /Maszkok/, Exultations /Ujjongások/ /ld. korábban/, Canzoni /Énekek/, valamint a The Spirit of Romance /A románc szellem/ c. esszégyűjteménye, még középkori tanulmányainak hatását tükrözik. Mint This Hulme Business<sup>43</sup> /Ez a Hulme-ügy/ c. cikkében írja, nem Hulme, hanem Ford Madox Ford irányította figyelmét a jelen irodalmi kérdéseire, így az imagizmus jövőjének problémáira.

A mozgalom újrafellendítésében és népszerűsítésében ugyanakkor croszlénrésze volt Harriet Monroe-nak a chicago-i műkritikusnak is, aki 1912-ben Poetry címmel költészeti folyóiratot alapított. A magazin külföldi tudósítójának Pound-ot nevezte ki, aki így módon lehetőséget kapott a maga és társai költeményeinek publikálására. Az 1913. januári szám Hilda Doolittle /"H.D."/ három versén kívül közölte Pound egyik rövid írását, amelyben az imagistákról mint önálló költőcsoportról beszél.

"A legfiatalabb iskola, amely elég bátor ahhoz, hogy magát iskolának nevezze, az imagistáké.

Helyszűke miatt nem vállalkozhatom az imagisták programjának bővebb ismertetésére, de egyik jelszavuk a pontoság, s szembenállnak számos csoportot nem alkotó íróval, akik unalmas és végeérhetetlen ömlengésekben merülnek ki, s akik



ezt képzelik, írhat valaki jó hosszú költeményt, mielőtt megtanulta volna, hogyan kell jó rövidet írni, vagy mielőtt megtanulta volna, hogyan kell akár egyetlen jó sort leírni."<sup>44</sup> /Kiemelések tőlem./

A Poetry 1913. márciusi számában Pound - az érdeklődő olvasók kérésére - két cikkben további részleteket közölt a mozgalom célkitűzéseiről. Az első, amely Flint aláírásával jelent meg, s amely két imagista költő képzeletbeli párbeszédét rögzítette, négy pontban foglalta össze az imagista törekvések lényegét.<sup>45</sup> A második írás, az A Few Don'ts by an Imagiste /Néhány tilalom egy imagistától/, tartalmazta az imagizmus központi gondolatának, a képnek /Image/ pound-i definícióját.<sup>46</sup> Glenn Hughes beszámol Ezra Pound-dal folytatott beszélgetéséről, amelyből kiderül, az első imagista kiáltványnak tekinthető írás szerzője mindenképp arra törekedett, hogy imagista társai költészetelméletében ne az eltéréseket domborítsa ki, hanem a közös pontokat próbálja meg összeegyeztetni.<sup>47</sup>

Időközben gyakorlati problémák, így elsősorban az önálló imagista fórum körüli viták kerültek előtérbe.<sup>48</sup> Nyilvánvaló volt, hogy bár Harriet Monroe fáradozásai jelentős mértékben hozzájárultak az imagizmus elismertetéséhez, a Poetry nem válhatott a mozgalom szócsüvévé. A probléma két-  
tős szinten jelentkezett: egyfelől Monroe a lap színvonalát a széles tömegek izléséhez kívánta igazítani, míg Pound és

társai költészetüket az igényes olvasóknak szánták; másfelől Monroe - a chicago-i költészet iránti lelkesedése jeleül - számos jelentéktelen költőnek is publikálási lehetőséget biztosított. Ezenkívül Pound-ék azt is nehezményezték - joggal - , hogy Monroe a legapróbb formai kérdésekben is, pl. sorok elrendezése, bekezdések, kezdőbetűk, stb. korlátozta őket.<sup>49</sup> A Poetry kétségbevonhatatlan érdeme viszont, hogy az imagista mozgalomra más magazinok figyelmét is felhívta. Ezek közé tartozott a Harold Monroe szerkesztette Poetry and Drama, amely a Poetry Review utódjaként számos tekintetben támogatta az imagisták ügyét.

Közben Pound és társainak az önálló imagista magazinnra irányuló törekvései sikerrel jártak. 1913 januárjában két harcos feminista: Harriet Shaw Weaver és Dora Marsden The New Freewoman: An Individualist Review címmel kéthetenként megjelenő folyóiratot alapított. Pound-nak - némi ravasszággal - sikerült meggyőznie a szerkesztőket arról, hogy a lap esélyei egy új mozgalmat népszerűsítő irodalmi rovat megindításával jelentős mértékben növekedhetnek. A rovat vezetője Richard Aldington lett, aki hamarosan segédszerkesztői megbízást kapott. - 1914. január 1.-én új formátumban, Egoist címmel jelent meg a magazin, a közreműködők között pedig a már említteken kívül megtaláljuk számos, az imagista eszményekkel hosszabb-rövidebb ideig rokonszenvező, vagy azoktól teljesen függetlenül alkotó költő nevét.<sup>50</sup>



A folyóiratot böngésző mai olvasó számára különösen izgalmas a két főszerkesztő tollából származó, feminista propagandát harsogó vezércikkek, és a költészeti, festészeti, szobrászati és zenei tárgyú írások közötti kiáltó ellentét. A lap terjedemének nagy részét görög, latin, francia és egyéb versfordítások, mindenekelőtt pedig az imagista kör tagjainak költeményei töltötték ki, s bár a fovat szerkesztője Aldington volt, a szerteágazó költői törekvéseket a háttérből irányító Pound foglalta össze.

Pound, aki ekkor már a londoni irodalmi élet központi figurájának számított, irodalmi kapcsolatait nem egy esetben használta fel általa tehetségesnek ítélt fiatal írók, költők támogatására. Így az 1914-ben megjelent, elsősorban a maga, Richard Aldington és Hilda Doolittle bemutatására szánt Des Imagistes. An Anthology /Imagisták. Antológia/ c. kötetben publikálási lehetőséget biztosított számos, még ismeretlennek számító író, költő számára.<sup>51</sup>

A Pound vezette imagista kör egyik legfigyelemreméltóbb alakja, a kitűnő szervezőkészséggel rendelkező Amy Lowell, 1913-ban érkezett Londonba, zsebében Harriet Monroe ajánlólevelével.<sup>52</sup> Rövidesen kapcsolatba került Pound-dal, Flint-tel, Hilda Doolittle-l és Aldington-nal, akiknek révén megismerkedett az imagista technikával. Pound javasolta, lépjen be az Egoist szerkesztőségébe, majd arra ösztönözte, hogy James Joyce-szal, Flint-tel és F.M.Ford-dal együtt ala-

pitson új folyóiratot. Amy Lowell nem fogadta el ugyan Pound ajánlatát, mert rövidesen haza kellett utaznia Amerikába, de anyagilag továbbra is támogatta az imagisták ügyét.

Költői pályafutásának kezdetén - Flint-hez hasonlóan - ő is Keats bűvöletében élt, majd megismerkedett a francia szimbolizmus legjelesebb képviselőivel. Később önálló utakra lépett s új kifejezési lehetőségekkel kísérletezett. Az imagizmus ismertetőjegyeit magán viselő, mégis jellegzetesen egyéni költői stílusának kialakításában fontos szerep jutott költőtársainak, akik - sokszor önkényesen - belejavitgattak verseibe, megszabadították őket a kliséktől, merevségtől, konvencionális hangvételtől, egyszóval mindattól, ami véleményük szerint összeegyeztethetetlen az imagista költészeti elvekkel.

1913 júniusában Amy Lowell felkereste John Gould Fletcher-t, a Little Rock-i születésű amerikai költőt, aki mindaddig távol tartotta magát az imagista törekvésektől. A két költő ezután gyakran találkozott s megismerkedett egymás művészetével. A különböző irodalmi kérdésekben mutatkozó nézetazonosságuk hatására baráti kapcsolat alakult ki közöttük, amely rövidesen az imagista költőkör, első sorban Pound ellen irányult, és végső soron hozzájárult a csoport későbbi felbomlásához ill. újjászerveződéséhez.

John Gould Fletcher 1908-ban utazott Európába s egy-éves olaszországi tartózkodás után Londonban telepedett le. A



francia szimbolisták és Walt Whitman költészete iránti rajongása miszticizmusra való hajlammal párosult. Ez utóbbi vezette el a távol-keleti filozófiák és költészeti formák felfedezéséhez és elmélyült tanulmányozásához. Rövidesen megismerkedett T.E.Hulme-mal, aki meghívta a Költők Klubjének tagjai sorába; a magányos életformát kedvelő, önálló utakat járó Fletcher azonban nem fogadta el az ajánlatot.

Művészi fejlődésének első állomása 1913-ban kiadott öt kis terjedelmű verseskötete volt.<sup>53</sup> A versek, számos fogyatékoságuk ellenére, szerzőjük kibontakozó tehetségéről tanúskodtak s általános feltűnést keltettek. Ezra Pound, aki ekkoriban került személyes ismeretségbe Fletcher-rel, így ír költészetéről:

"Mr. Fletcher zenéje jobban hasonlít egy teherautó-rakomány vasrúd robajához, amint áthalad a kövezett úton, mint hegedűk panaszos hangjához. Mr. Fletcher nem esik az édeskés verselők hibáiba, azon nagyszámú szerzőibe, akik műve jobban emlékeztet parfümözött birkaflaggyúra, mint bármely más néven nevezhető termékre. Mr. Fletcher-nek bőven van saját hibája. De kiváló egyénisége olyan ember sajátja, aki meri vállalni azokat."<sup>54</sup>

Bár Pound azok közé tartozott, akik felismerték a szerző tehetségét és értékelték művészi törekvéseit, a kritika szokatlanul nyers megfogalmazása sértette Fletcher érzéseit, és végső soron hozzájárult kettejük hamarosan bekövetkező eli-

degenedéséhez.

Ugyanabban az évben jelent meg Irradiations: Sand and Spray /Kisugárzások: homok és permet/ c. kötete, amelynek előszavában a szabadvers lelkes hívének vallja magát és a költészetben új korszak beköszöntését jósolja meg:

"Itt az ideje, hogy valami újat alkossunk. Itt az ideje, hogy a költészetet megszabadítsuk az üres, tartalmatlan formáktól, és új, megfelelő ruhákba öltöztessük... Megvan az anyagunk, s az eszközeink is hozzá, amelyekkel dolgozhatunk. Amerikának megadatott az a lehetőség, hogy megvesse az angol nyelvű költészet új virágzásának alapjait..."

1913 nyarának végén Amy Lowell hazautazott Bostonba. Szeptemberben levelet kapott Pound-tól, valamint Fletcher-től. Pound engedélyt kért, hogy Amy Lowell első imagista stílusú versét, az In the Garden-t /Kertben/, közölhesse a Des Imagistes c. antológiában; Fletcher viszont megpróbálta távol tartani őt az imagistáktól. Véleménye szerint az antológia Pound és Aldington amerikai népszerűsítését tűzte ki célul, a többieknek a szerkesztők csupán másodrendű szerepet szántak. Amy Lowell ezúttal Pound kérésének tett eleget, így az 1914 februárjában megjelent antológiában az ő verse is szerepelt.

Az antológia megjelenésével csaknem egy időben Pound távolodni kezdett az imagista eszményektől, s egy festőkből, szobrászokból és költőkből álló kör létrehozásán fára-



dozott. Az új mozgalom a vorticismus elnevezést kapta<sup>55</sup>, a csoport tagjai közé pedig az alapító Pound-on kívül Wyndham Lewis, Henri Gaudier-Brzeska, Edward Wadsworth, Jacob Epstein, stb. tartoztak. A hamarosan zsákutcába torkolló mozgalom keletkezéseinek okait vizsgálva Foster Damon feltételezi, hogy Pound új, az eddiginél kongeniálisabb baráti kör kialakítására törekedett<sup>56</sup>, de elfogadhatjuk Glenn Hughes megállapítását is, aki szerint a stagnálástól féltő, nyugtalan természetű Pound túl akart lépni egy "holt" irányzaton.<sup>57</sup> Annyi azonban bizonyos, hogy a homályos, zűrzavaros programú mozgalom, amely Amy Lowell-ből heves ellenérzést váltott ki<sup>58</sup>, nem bizonyult életképesnek. Az a tény pedig, hogy Pound az ezzel párhuzamosan működő imagista mozgalomnak is vezetője maradt, arra utal, hogy a vorticismus nem tagadása, hanem inkább továbbfejlesztett változata annak az irányzatnak, amelyből kifejlődött.

1914 nyarán Amy Lowell visszatért Londonba. Látogatásának nem titkolt célja az volt, hogy a válságos helyzetbe került imagista mozgalmat talpra állítsa, s a költőkört, szükség esetén Pound személyének mellőzése árán is, erős kézzel összefogja.

Pound, aki más irányú elképzelései ellenére sem kívánt véglegesen szakítani a csoporttal, azzal a javaslattal állt elő, hogy az új költészet népszerűsítése céljából alapítsanak nemzetközi folyóiratot, amelyet Amy Lowell támogatna a-

nyagilag. Ő azonban sokallta a Pound által előirányzott évi ötezer dollárt, s a nemzetközi lap helyett egy időszakos imagisták kiadvány megjelentetéséért száll síkra. Pound nem helyeselte a tervet, annál is kevésbé, mert Amy Lowell elképzelései szerint az időszakosan megjelenő antológiában minden közreműködőnek egyenlő helyet kellett volna biztosítani. Az imagista kiadvány körül forgó viták végül is szembefordították Pound-ot Amy Lowell-lel, aki mögött felsorakoztak a költőkör tagjai: F.S.Flint, Hilda Doolittle, Richard Aldington, az imagistákhoz később csatlakozó J.G. Fletcher, sőt az imagisták ügyét hosszabb-rövidebb támogató D.H.Lawrence és F.M.Ford is.<sup>59</sup> A rövidesen bekövetkező szakítás azonban számos problémát is rejtett magában. Egyrészt nem volt mód gyökeresen új program kidolgozására, hiszen Amy Lowell köre a pound-i hagyományok folytatójának vallotta magát. Másrészt komoly gondot okozott az új antológia elnevezése. Amy Lowell szerint az eredeti nevet /Bes Imagistes. An Anthology/ nem lehetett megtartani, mivel az nemcsak kirekesztette volna Pound-ot az imagisták köréből, hanem ráadásul megfosztotta volna attól a lehetőségtől is, hogy mint imagista költő más folyóiratokban publikáljon. Ezért kapta a kiadvány a Some Imagist Poets /Néhány imagista költő/ címet, amelynek előszavában Amy Lowell kifejtette, hogy Pound az "imagista" kifejezés értelmezésében mutatkozó nézetkülönbségek miatt vált meg a csoporttól.<sup>60</sup>



Az évenként megjelenő antológiák kiadására hosszas huzavona után a patinás bostoni Houghton Mifflin cég vállalkozott. Pound rövid ideig próbálkozott ugyan, hogy a mozgalmat immár költőtársai nélkül, önállóan fejlessze tovább<sup>61</sup>, a Some Imagist Poets első számának megjelenésével azonban nyilvánvalóvá vált, hogy az imagista költészet színhelye Amerikába került át. Az antológia előszavában, amelyre a fentiekben már hivatkoztunk, a szerkesztők kifejtik a mozgalom jellegével kapcsolatos álláspontjukat. A hat költő "nem akar klikket alkotni, hanem közös elvek kapcsolják össze őket, amelyekre egymástól függetlenül jutottak. Ezek az elvek nem újak, csak feledésbe merültek, pedig minden nagy költészet, sőt nagy irodalom lényegét jelentik."

Ezután következik a hatpontos imagista kiáltvány, amely végső soron nem más, mint Hulme és Pound gondolatainak kompendiuma. - Az előszó, amely az irányzat ars poética-jának megfogalmazásában a korábbi manifestumokhoz képest nem jelentett különösebb előrelépést, arra szolgált, hogy az amerikai közönséget beavassa az imagista költészet rejtelmeibe; s hogy e célkitűzését maradéktalanul megvalósította, mi sem bizonyítja jobban, mint az a hatalmas érdeklődés, amely az antológia megjelenését követte. A kedves kritikákkal kapcsolatban Aldington a következőket írta Amy Lowell-nek:

"Mellékelek néhány újságcikk-kivágást. Érdekes látni,

hogy ez az antológia több recenziót kap, mint az előző. S mint látni fogja, a közvélemény kedvező irányban alakul számunkra. A következő antológia, ha megfelel a várakozásnak, a mi oldalunkra billenti majd a mérleg nyelvét."<sup>62</sup>

A következő antológia szerkesztésébe Aldington be szeretne volna vonni William Carlos Williams-t, John Courtes-t, Allen Upward-ot és Marianne Moore-t is. Ekkor figyelt fel Fletcher a Pound köréhez tartozó T.S.Eliot-ra, akinek költészete mindvégig idegen maradt Amy Lowell számára. Probléma merült fel az imagizmussal úgyszólván kizárólag anyagi okokból rokonszenvező D.H.Lawrence-szel kapcsolatban, akit ekkoriban kezdtek a pornográfia vádjával illetni, s akit emiatt Amy Lowell szeretett volna kizárni az imagisták köréből.<sup>63</sup>

Ennek ellenére, az 1916-ban megjelent második szám szerkesztőgárdája az előzőhöz képest változatlan maradt. Az Amy Lowell tollából származó előszó az imagizmussal kapcsolatban néhány félreértést oszlatott el, továbbá a szabadversnek a modern költészetben betöltött szerepét fejtegette.

1917-ben került az olvasóközönség elé az antológia harmadik száma, amely az imagista költészet betetőzését s egyben lezárását is jelentette. A kötet megjelenését követően felgyorsult az a hanyatlási folyamat, amelynek első jelei már az 1916-os esztendő folyamán megmutatkoztak.

A hanyatlás okait vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a



korábbi, vitákra, véleménycserékre lehetőséget teremtő, műhelyjellegű imagista csoportokkal szemben Amy Lowell köre elsősorban kiadói vállalkozásnak tekinthető, amelynek célja mindenekelőtt a modern költészet minél szélesebb körben való népszerűsítése, elismertetése volt. Ennek érdekében a Pound-nál kétségtelenül szerényebb tehetségű, ám jó anyagiakkal és kitűnő szervezőkészséggel rendelkező Amy Lowell egységes, határozott költői programot állított össze, amelynek következetes megvalósítása ugyanakkor gátjává is vált az egyéni törekvések kibontakozásának.

Tévedés volna azt állítani, hogy az évek múltával csökkent a költőkör tagjainak egymás iránti tisztelete, egymás művészetének megbecsülése. J.G.Fletcher például Amy Lowell-t a legnagyobb imagistának tekintette, sőt művét Shakespeare-éhez hasonlította és helyét a legkiválóbbak között jelölte ki. Mindazonáltal éppen Fletcher volt az, aki a későbbiek során a legkevésbé tudta saját költői ambícióit a csoport érdekeinek alárendelni, s aki Amy Lowell iránti tisztelete ellenére a leghamarabb felismerte az általa képviselt vonal merev, doktrinér jellegét.

Valószínűleg e dogmatizmus volt az oka annak is, hogy a kör tagjai egyéni törekvéseiket nem kizárólag Amy Lowell útján próbálták érvényre juttatni. Aldington, aki továbbra is az Egoist segédszerkesztője maradt, 1915 május elsején

imagista különszámot jelentetett meg. Ebben kapott helyet többek között F.S.Flint Az imagizmus története c. cikke, amelyről más vonatkozásban már beszéltünk. A lap szerkesztésében természetesen a többi imagista is részt vállalt, Pound-ot kivéve, aki, bár meghívást kapott a közreműködésre, nem fogadta el az ajánlatot.

Aldington Angliában, Amy Lowell Amerikában tartott hol zajos tetszést, hol gúnyos támadásokat kiváltó előadásokat az imagista mozgalom lényegéről, célkitűzéseiről. Miközben Aldington az imagizmus franciaországi népszerűsítésével próbálkozott, Amy Lowell Bostonban megalapította az Uj-Angliai Költészeti Klubot, amelynek feladata az imagizmussal szemben ellenséges érzelmeket tápláló, tekintélyes Amerikai Költészeti Társaság szerepének ellensúlyozása lett.

Ugy véljük, hogy a felhozott példák rávilágítanak a mozgalom mélyén rejlő feszültségekre; a jól szervezettség, a határozott körvonalú, egységes program, és az egymástól független, önálló kezdeményezések, költői törekvések közötti ellentmondásokra. Feltehetően ezzel hozhatók összefüggésbe az imagizmust bíráló, nemegyszer gúnyoló, ellenséges hangú kritikák is, amelyek 1917 folyamán árasztották el az irodalmi folyóiratokat. Conrad Aiken "hangos szavú, kis önimádo társaságnak" titulálta az imagistákat, mások a formátlan-ság, az érzelmi erő hiányának védjével marasztalták el őket. Amy Lowell a leghatározottabban szembeszállt a támadásokkal,



méltatva a maga és társai jelentőségét, hogy széleskörű elismerést szereztek annak a mozgalomnak, amely Ezra Pound vezetése alatt csak egy szűk irodalmár-réteg támogatását élvezte.

"Az imagistákat az alatt a másfél esztendő alatt, amíg ő /Pound/ irányította a mozgalmat, megnemértés és gúnyolódás érte, még ha teljesen semmibe nem is vették őket. Csak azóta, amióta én porondra léptem, Ezra pedig kivált, kezdtek az imagizmussal komolyan foglalkozni. Bistos vagyok benne, hogy ha nem tettem volna mindazt, amit tettem, és nem dolgoztam volna komolyan és keményen, hogy bebizonyítsam a mozgalom értékét, az sohasem kapta volna meg azt az elismerést, amelyet jelenleg élvez. Ezra tönkretette volna, bármilyen jelentős /személyiség/ is volt... A név tőle származik, az eszme pedig széles körben ismert volt, de a közvéleményt én alakítottam, hogy gúnyolódásból elismeréssé változzon."<sup>64</sup>

Ugyanakkor Any Lowell realitásérzékét dicséri az az 1917-ben tett nyilatkozat is, amely a Tendencies in Modern American Poetry /Tendenciák a modern amerikai költészetben/ c. művében olvasható:

"Nem lesz több kötete a 'Néhány imagista költő'-nek. A gyűjtemény elvégezte feladatát. E könyvecskék csirái, magjai az iskolának; azok kiterjedése, növekedése a csoport egyes tagjainak műveiben keresendő."

Amy Lowell véleménye találkozott a többi imagistáéval, is, akik valamennyien elhatározó jelentőségűnek tekintették a három évi közös munkát saját művészi fejlődésük szempontjából, de úgy vélték, a továbblépés az addigi, szervezett keretek között nem valósítható meg. Természetesen e felismerésen kívül a háborúnak is jelentős része volt abban, hogy az imagizmus, mint egységes programmal rendelkező mozgalom, 1917-ben, az utolsó antológia megjelenése után, lényegében megszűnt. - Amy Lowell ugyanabban az évben kiadta a Tendenciák a modern amerikai költészetben c. tanulmánygyűjteményét, amelyben költőtársai művészetének bemutatásán keresztül méltatta az imagizmus irodalomtörténeti jelentőségét. Bár a mű nem mentes a propagandisztikus hangvételtől, forrásértéke vitathatatlan.

Amy Lowell e mű megírása után - életének hátralevő nyolc esztendejében - az imagizmus eredményeinek felhasználásával, de immár költőtársai nélkül kereste művészi kiteljesedésének lehetőségeit. 1918-ban megjelent Can Grande's Castle /Can Grande kastélya/ c. verseskötete a Paul Fort nyomán kidolgozott polifonikus próza jegyében fogant, s helyenként, mint például a Guns as Keys: and the Great Gate Swings /Ágyúk mint kulcsok: s a Nagy Kapu felpattan/ c. mű esetében, távol-keleti témákat is felhasznál. A japán és kínai költészet iránti érdeklődésének elmélyüléséről tanúskodik a Pictures of the Floating World /Az úszó világ képei



- 1919/ c. kötete, valamint a Fir-Flower Tablets /Fenyő-virág táblák/ c. kínai versfordítás-gyűjteménye is. 1921-ben adta ki a folklorisztikus elemekkel gazdagon átszőtt Legends /Legendák/ c. kötetét, amelynek versei a legkülönbözőbb /kínai, perui, észak-amerikai indián, stb./ népi hagyományokból merítenek. Utolsó művei közé tartozik a 21 amerikai szerzőt szellemesen parodizáló A Critical Fable /Kritikai tanmese/ c. műve, valamint a posztumusz megjelent What's O'Clock<sup>65</sup> /Hány óra/, East Wind<sup>66</sup> /Keleti szél/ és a Ballades for Sale<sup>67</sup> /Eladó balladák/ c. antológiák.

Richard Aldington első világháborúbeli frontszolgálatá miatt vált meg az Amy Lowell-féle költőcsoporttól. A háború után érdeklődésének középpontjába a hosszabb költői formák, valamint a próza kerültek. Bár az imagistákkal töltött néhány esztendő költői fejlődésében csupán epizódnak tekintette<sup>68</sup>, az imagista technika későbbi költészetére is rányomta bélyegét.

Hilda Doolittle költészetében az imagista szakasz volt a legjelentősebb. Legjobb verseskötetét 1916-ban adta ki Sea Garden /Tengeri kert/ címmel, amely kivívta költőtársai általános elismerését. Az imagista mozgalom hanyatlásával költészete elszürkült. Későbbi köteteiben, így a Hymen /Nász/ címűben, nem tudott kiszakadni az imagista technika egyre szűkebbé váló keretei közül, s többnyire régi témákat dol-

gozott fel az ismert séma szerint.

John Gould Fletcher, aki Pound költészeti olveivel kezdettől fogva szemben állt, s csupán a művészeti elképzelésben hozzá közelebb álló Amy Lowell-féle körrel volt hajlandó együttműködni, 1917 után szintén távolodni kezdett az imagista eszményektől. Ismét előtérbe került a japán festészet és költészet iránti vonzódása, amelyről 1918-ban megjelent Japanese Prints /Japán fametszetek/ c. kötete is tanúskodik. Az évek múltával hagyományosabb témák is felbukkannak költészetében, de saját költészeti ideáljához, a szabadvershez, majd az Amy Lowell-től elsajátított polifonikus prózához végig hű maradt.

1930-ban Imagist Anthology /Imagista antológia/ címmel kötet jelent meg, amelynek szerkesztésében R.Aldington, J. Cournos, H.Doolittle, J.C.Fletcher, F.S.Flint, F.M.Ford, valamint D.H.Lawrence, J.Joyce és W.C.Williams vettek részt. A Those Were the Days /Régi szép idők/ címet viselő előszóban F.M.Ford felidézi az imagismus virágzásának éveit s értékeli az irányzat művészi eredményeit. Az Imagista antológia azonban nem volt több mint utolsó fellobbbanása annak a mozgalomnak, amely tiszavirág-élete ellenére is jelentős helyet foglal el a 20. század angol-amerikai költészetében.



Miként az előző fejezetben részletesen kifejtettük, az i-  
magista költészet négy, egymást felváltó, egymás gondola-  
tait módszeresen továbbfejlesztő, kiegészítő, összegező  
költőcsoport alkotótevékenysége nyomán teljesedett ki. Eb-  
ből következően a mozgalom esztétikájára vonatkozó kérdé-  
sek is csupán e négy, szorosabban véve három, alkotói kör  
költészeti elméleteinek tükrében válaszolhatók meg, s az  
imagizmus mibenlétét illetően végső következtetéseink e-  
zek elemzése, összevetése után vonhatók le.

Az imagista költészet kibontakozásával kapcsolatban  
mindenekelőtt két alapvető kérdés merül fel: milyen szem-  
pontról jelent megújulást a korábbi költészeti irányzatok-  
kal szemben, és milyen forrásokból merít esztétikai elvei-  
nek kialakításában?

Az imagista mozgalom elsősorban a romantikus költészet  
megmerevedett sémái elleni lázadás jegyében született, s  
ebben a 19. századi francia költészeti megújulás legjobb  
hagyományaira támaszkodik. - A parnasszista líra néven is-  
mert mozgalom, amely az 1870-es és 80-as évek között bon-  
takozott ki,<sup>69</sup> célkitűzéseiben mind a szimbolista, mind az  
imagista költészet előfutárának tekinthető. A romantikus  
költőkkel szemben a parnasszisták a költészet legfőbb esz-  
ményét a fegyelemben, a formai precizításban és az objek-  
tivitásban jelölték meg. Ez utóbbi hangsúlyozása azonban  
odáig vezetett, hogy költészetükben a külvilág jelensé-

geinek felszini, deskriptív megragadására korlátozódtak s a személyes érzelmeket háttérbe szorították.<sup>70</sup>

Az őket követő új iskola tagjai, a szimbolista költők nem érték be a parnasszisták objektív realizmusával, s a szimbólumok alkalmazásával a valóság belső, rejtett összefüggéseinek feltárására törekedtek. A későbbi imagizmushoz hasonlóan a legheterogénebb hatásokat egyesítő francia szimbolista költészet ars poeticá-ját a legkikristályosodottabb formában talán Jean Moréas foglalja össze a Figaro littéraire egyik 1886-os számában:

"Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée de ses somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales."<sup>71</sup>

E manifesztumból egyértelműen kiviláglik, hogy a szim-



bolisták kettős harcot hirdettek a romantikus és a parnaszista költők ellen, amennyiben szembeszálltak mind a hamis érzelmességgel, a deklamálással és a moralizálással, mind pedig az öncélú, felsszini leírással, s az ezzel szükségképpen együttjáró formai merevséggel. A szimbólum definíciója /"Az Eszme felöltöztetése érzékelhető formába"/ rávilágít arra, hogyan válhatott e fontos költői eszköz a szimbolisták kezében az objektív valóság, és egy távoli, múltbeli, vagy esetleg csupán intuíción útján megragadható, elképzelt világ közötti összekötő kapocsá. Ily módon a szimbolista költészet határozottan metafizikus színezetet kapott, s a szimbolista vers fontos alkotórészévé vált az ismeretlen, a homályos, az irreális, egyszóval mindaz, amit a szimbolisták által olyannyira kedvelt "indécis" kifejezés magában foglal.

A francia szimbolista költészet elméletének számos alkotóeleme, mindenekelőtt a szimbólum fogalmának meghatározása, kiindulópontot jelentett az imagista költők számára; ugyanakkor a szimbolizmusra jellemző közvetett, sejtető ábrázolásmód rávilágít arra, miként válhatott a hasonló esztétikai elvekre épülő japán haiku-költészet az imagizmus másik fontos ihletforrásává. Az említett hatásokon kívül Glenn Hughes a görög, latin, sőt a kínai és héber költészet szerepéről is beszél.<sup>72</sup> - Természetesen nem azt állítjuk, hogy a felsorolt források valamennyi imagista költő

művészetében harmonikus egységet alkottak, vagy költészeti elméletük megfogalmazásában azonos szerepet játszottak volna; csupán annak megállapítására szorítkozunk, hogy az általuk kialakított stílus általános ismertetőjegyeinek kimutatása e források egybevetését teszi szükségessé. - A francia szimbolizmus és az imagizmus kapcsolatával részletesen foglalkozik René Taupin L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920 /A francia szimbolizmus hatása az amerikai költészetre 1910-től 1920-ig/ c. művében. Az imagista költészet bemutatása során behatóan elemzi azt a szerepet, amelyet egyes szimbolisták játszottak az imagista költők művészeti elveinek kialakításában. Megállapítja, hogy Esra Pound a legtöbbet Gautier-nek, Rimbaud-nak, Laforgue-nak és Corbière-nek köszönheti; Amy Lowell-re Paul Fort és Henri de Régnier hatott legerősebben; J.G.Fletcher Rimbaud, Corbière, Laforgue és Verhaeren költészetéből merített. F.S.Flint a francia nyelv mesteri művelője s a szimbolista költészet kiváló ismerője, a közvetítő szerepét töltötte be: ő volt az, aki megismertette költőtársait a szimbolisták költészetével.

Az imagizmus japán forrásait vizsgálva Earl Miner The Japanese Tradition in the British and American Literature /A japán hagyomány az angol és amerikai irodalomban/ c. művében általánosságban elemzi az imagista költészet esztétikájának és a haiku-nak kapcsolatát, majd az egyes költők



költészetében mutatja ki e hagyományos japán versforma hatását.

A legkülönbözőbb kulturális hatásokat egyesítő-szintetizáló imagizmus azonban nemcsak elméleti vonatkozásban támaszkodott idegen forrásokra, hanem formai sajátosságainak kialakításában is gyakran vett kölcsön már kész mintákat. - Az imagista mozgalomhoz tartozó szinte valamennyi költő többé-kevésbé befolyása alá került a szabadversnek, ennek a 19. század második felében kialakult sajátos költészeti formának, amely a későbbiek során - többek között éppen az imagisták tevékenysége nyomán - a 20. századi költészeti irányzatok fegyvertárának fontos kellékévé vált. A szabadvers, amely már a Költők Klubjához tartozó költők művészetében jelentős szerepet játszott, a későbbi imagisták költészetére pedig még nagyobb mértékben hatott, több csatornán keresztül érkezett az angliai szellemi körökhöz, ahol írók, költők, kritikusok révén rövidesen közismert kifejezési forma lett. Az egyik, és egyben legfontosabb közvetítő ezúttal is a francia szimbolizmus volt. Mint J.B.Harmer rámutat<sup>73</sup>, a 20. század eleji európai költészet legtöbbször a francia szimbolizmushoz fordult ihletért. Így történt a szabadvers esetében is, amelynek kialakításában a francia költők ugyanakkor Coleridge gondolataiból is merítettek; ezért Harmer kölcsönzések sorozatát tételjezi fe.<sup>74</sup> Ezen a ponton fonódik össze ismét az imagisták

elméleti rendszerében a francia szimbolizmus a japán haiku-költészettel, amely, miután bekerült a francia, majd az angol költészet vérkeringésébe, további megerősítést nyújtott a szabadvers elméleti megalapozásához. /A probléma részletes kifejtése egy későbbi fejezetben következik./ - S végül a harmadik forrás Walt Whitman volt, akinek költészete elsősorban a Pound- ill. Amy Lowell-féle imagista kör költőire hatott.

Az imagizmus mai kutatói számára kétségtelenül az egyik legizgalmasabb feladat annak vizsgálata, milyen kapcsolat áll fenn a Költők Klubjának, s a Pound- ill. Amy Lowell-féle költőcsoportnak költészeti programjai között. Ezek egybevetése választ adhat olyan kérdésekre is, hogy mennyiben jelentettek továbblépést a későbbi imagista körök a korábbiakhoz képest, vagy konkrétan, helytállóak-e például Pound-nak azok a kijelentései, amelyek T.E.Hulme szerepét minimálisra értékelik a maga költői elméletének kialakításában?<sup>75</sup>

A mozgalom elindítójának számító T.E.Hulme költészeti elveinek tanulmányozásához a legbiztosabb támpontot az Elmélkedések ill. a Feljegyzések a nyelvről s a stílusról c., Herbert Read által összeállított esszégyűjteményei nyújtják, amelyekre a korábbiakban már utaltunk. Hulme-nak e művekben lefektetett gondolatai részint a filozófiára, részint a költészetre vonatkoznak. Kétségtelen, hogy Hulme



eszmarendszerét vizsgálva Glenn Hughes túlzott jelentőséget tulajdonít a H.Read által összeállított kiadásoknak, amelyek számos ponton önkényesen teremtenek összefüggéseket az egymástól gyakran független, elszórt gondolatforgácsok között<sup>76</sup>, de az is nyilvánvaló, hogy Hulme feljegyzéseiből a mozgalom célkitűzéseinek többé-kevésbé egységes képe bontakozik ki előttünk. Eszerint az imagista költői stílus szakít a romanticizmussal, a didaktikus-moralizáló, a költői képeket díszítésnek használó, hagyományos ritmú és nyelvezetű költészettel, s mindezzel szemben a klasszicizmus, a fegyelmezett, retorikától, hangtani zeneiségtől mentes, természeti képeken alapuló költészet létjogosultságát ismeri el.<sup>77</sup>

E költészeti elveket sajátos filozófiai rendszer támasztja alá, amely a romantikában a reneszánsz által elindított humanista időszak betetőződését látja, s annak folytatását egy korunkban beköszöntő, neoklasszicista, vallásos periódusban jelöli meg. Ennek költészeti lecsapódása lenne a klasszicista vers, amelyet Hulme így határoz meg:

"Amit a költészetben klasszikuson értek, az a következő. Az, hogy képzeletünk legfennköltebb szárnyalásaiban is van visszafogottság, tartózkodás. A klasszikus költő sohasem feledkezik meg az embernek e végeességéről, e korlátjáról. Mindig tudatában van annak, hogy élete a földi létben gyökerezik. Elrugaszkodhat, de mindig visszatér; sohasem

repül el az őt körülvevő légbe. Ha akarjuk, azt mondhatjuk, hogy a költészetben az egész romantikus attitűd repüléssel kapcsolatos metaforák köré kristályosodik. Hugo mindig repül, szakadékok felett repül, a végtelen légbe repül. A 'végtelen' szó minden második sorában megtalálható."<sup>78</sup>

Hulme vélekedése szerint a romanticizmus felelős elsősorban azért, hogy az olvasóközönség költészeti eszményei eltorzultak.

"A száraz keménység, amely a klasszikusokat jellemzi, visszatetsző számukra. Az a költészet, amely nem vízenyős, már nem is költészet. Nem veszik észre, hogy a költészet legitím tárgya a pontos leírás,... Az a vers, amely az e világi és meghatározott dolgok leírására szorítkozik, lehet számukra kitűnő írás, mesteri munka, de nem költészet. A romantika annyira megrontott bennünket, hogy a homály valamilyen formája nélkül kétségbevonjuk a legmagasabb létezését... A klasszikusoknál mindig a köznapok fényét látjuk, sohasem azt /a fényt/, amely nem létezik sem szárazföldön, sem tengeren. A romantika szörnyű következménye az, hogy ha hozzászoktunk e különös fényhez, nem tudunk élni nélküle. Ugy hat ránk, mint a kábítószer."<sup>79</sup>

Hulme fejtegetéseinek tanulmányozása közben azonnal szembetűnik, hogy azok bizonyos vonatkozásban szemben állnak a szimbolizmus elveivel<sup>80</sup>; ugyanakkor, Stanley Coff-



mann megállapítása szerint<sup>81</sup>, Hulme esztétikája és a szimbolizmus között alapvető hasonlóságok is kimutathatók. Elsősorban arról van szó, hogy mindkét irányzat egy felfokozott, megélenkült tudatállapot versbeli kifejezését tekinti elsődlegesnek. Míg a szimbolista költő azonban a hétköznapi valóság és egy transzcendentális világ közötti, szimbólumok útján történő kapcsolatteremtéssel ábrázolja a tudatnak ezt az állapotát, addig az imagista az evilági valóság talaján megmaradva, a mondanivaló nagyfokú koncentrációjával próbálja meg ugyanezt a célt elérni.

Hulme gondolatmenetét követve további támpontokat nyerünk az új költészeti program konkrét, nyelvi megvalósítására vonatkozóan.

"Keresd mindig a kemény, határozott, személyes kifejezést. Minden szó látható kép kell, hogy legyen, nem pedig zenei aláfestés vagy klisé. Nem írhatunk anélkül, hogy egyidejűleg szemünk előtt ne látnánk annak vizuális megjelenését. Ez a kép előzi meg az írást, s teszi azt szilárdná."

Az elsődleges cél: a pontos, precíz és határozott leírás, mindig Hulme szeme előtt lebeg.

"Az alkotói erőfeszítés új képeket teremt. Ezeket csupán új metaforákkal tehetjük pontossá. Soha, soha, soha ne használjunk egyszerű kijelentést. Ennek nincs hatása. Mindig analógiákat kell keresnünk, amelyek új világot építenek. A vers képei nem dekorációk, hanem egy intuitív nyelv

lényegének részei... A sejtetések ügyes kombinációja révén olyan eszmét építhetünk fel magunkban mesterségesen, amelyet nem lehet másként megközelíteni. A gondolat megelőzi a nyelvet, s abban áll, hogy elménk elé egy időben két különböző kép vetítődik... A stilus rövid; több különböző gondolat összetalálkozása teszi ilyenné."

Ezek az epigrammaszerűen megfogalmazott gondolatok alkotják Hulme eszmerendszerének vázát, s töredezettségük, hézagosságuk ellenére nemcsak kiindulópontul szolgálnak a későbbi imagista kiáltványok megalkotásához, hanem azok legfontosabb gondolatait is előre vetítik, nyíltan vagy burkoltan megfogalmazzák. Hulme nem mondja ki, hogy a köznyelvet kívánja a költészet eszközévé tenni, de az, hogy elveti az elavult, módorossá vált költői nyelvet, s a pontos, határozott kifejezést keresi, valószínűvé teszi e feltevést. Hasonlóképpen: egy-két megjegyzéstől eltekintve maga nem propagálja ugyan a szabadverset, de költészetében használja e formát.

A fentiekben felhozott példák arról győznek meg bennünket, hogy Hulme esztétikai nézetei és a későbbi imagista körök programjai között sokkal szorosabb és lényegibb kapcsolat áll fenn, mint ahogyan azt Pound korábban idézett művében elismeri. Vonakodása érthető: a folytonosan új utakat kereső költő sérelmesnek érezhette, hogy egy általa felkarolt mozgalom elméleti megalapozása nem az ő műve. -



Mind ezzel nem akarjuk Pound érdemeit csökkenteni, hiszen azon túlmenően, hogy közreműködése nélkül a mozgalom minden bizonnyal rövidesen feledésbe merült volna, nagymértékben hozzájárult az imagizmus elméletének továbbfejlésztéséhez is.

Mint ismeretes, Pound, bár már 1909-ben megjelent a Költők Klubjának összejövetelein, csak fokozatosan került az új mozgalom vonzáskörébe. Londonban töltött évei alatt kutatási területe, amely kezdetben elsősorban a középkor irodalmára koncentrált, csakhamar kiszélesedett, s érdeklődésének homlokterébe a költészeti megújulás eszményei kerültek. Miután a Költők Klubjának fokozatos megszűnésével az imagizmus népszerűsége is leáldozóban volt, a költőtársaitól tanultak birtokában hatalmas energiával látott hozzá a mozgalom újrafellendítéséhez. Miként az előző fejezetben kifejtettük, maga köré csoportosította az imagista eszményekkel rokonszenvező költőismerőseit és minden erejét latba vetve publikálási lehetőséget keresett. Választása először a Harriet Monroe szerkesztette Poetry-re esett, amelynek 1913 januári számában szűkszavú tudósítás jelent meg az imagizmus létezéséről, majd az olvasók érdeklődésére válaszolva Pound a márciusi szám két cikkében bővebben fejtette ki a mozgalom célkitűzéseit. Az első, Flint aláírásával megjelent, de Pound tollából származó cikk két imagista között lejátszódott képzeletbeli párbeszédet rögzít.

zit, amelyből az imagizmus alapelvei a következőképpen bontakoznak ki:

1. A 'dolog' direkt kezelése, akár szubjektív, akár objektív.

2. Nem használni egyetlen olyan szót sem, amely nem járul hozzá a megjelenítéshez.

3. A ritmust illetően: a zenei frázis és nem a metronóm szekvenciája szerint kell komponálni.<sup>82</sup>

A cikk a továbbiakban említést tesz a kép /"image"/ titokzatos doktrínájáról, amellyel mindig összhangban kell alkotnia az imagista költőnek. Az olvasók ily módon felcsigázott érdeklődését elégíti ki a Pound által írt másik cikk, amely a kép fogalmát az alábbiakban határozza meg.

"A 'kép' az, amely intellektuális és emocionális komplexumot mutat be egy adott pillanatban. A 'komplexum' kifejezést inkább technikai értelemben használom, úgy mint az újabb pszichológusok /pl. Hart/, bár lehetséges, hogy nem értünk teljesen egyet alkalmazásában.

Egy ilyen 'komplexum' villanásszerű bemutatása idézi elő a hirtelen felszabadultság érzetét; az idő és tér korláta-  
itól való szabadulás érzetét; annak a hirtelen növekedés-  
nek az érzetét, amelyet a legnagyobb műalkotások jelenlé-  
tében élünk át.

Jobb egész életünkben egyetlen Képet bemutatni, mint terjedelmes műveket alkotni."<sup>83</sup>



E meghatározásból kitűnik, hogy az imagista technika alappilléreinek Pound egy "hirtelen, villanásszerű fény" láthatóvá tételét tekintette, amely ismét a haiku-költészet hatását bizonyítja.

"Ne használj egyetlen felesleges szót, egyetlen melléknevet sem, amely nem tár fel valamit... Kerüld az absztrakciókat... Ne használj olyan kifejezéseket, mint a 'béke ködös hona.' Eltompítja a képet. Összekeveri az absztraktot a konkréttal. Ez onnan származik, hogy a költő nem veszi észre: mindig a természeti tárgy a megfelelő szimbólum... Ne írd meg közepes versben azt, amit mások megírtak jó prózában... Fogadd el minél több nagy művész hatását, de legyél olyan tisztességes, hogy azonnal elismered, vagy ha nem, próbáld meg teljesen elrejtetni... Amit a szakértő ma megunt, holnap a közönség fogja megenni... Ne darabold fel mondanivalód különálló jambusokra. Ne fejezz be minden sort élettelenül a végén, s ne kezdj minden új sort emelkedéssel. Engedd, hogy a következő sor átvegye a ritmus emelkedő hullámát, kivéve, ha hosszabb szünetet akarsz tartani... A költeménynek nem kell a zenére helyezni a fő hangsúlyt, de ha ezt teszi, a zene legyen olyan, hogy gyönyörködtesse a műértőt... A muzsikusz támaszkodhat a zenekar hangterjedelmére és erejére: te ezt nem teheted. A harmónia kifejezése, amely különböző magasságú hangok egyidejű megszólaltatását jelenti, nem alkalmazható a

költészetre. De a legjobb versben van a hangoknak egy olyan része, amely megmarad a hallgató fülében... A rimnek tartalmaznia kell valamilyen meglepő elemet, ha gyönyörködtetni akar; nem kell bizarrnak vagy különösnek lennie, de jól kell használnunk, ha egyáltalán használjuk... Figyeld meg Dante ábrázolásmódjának határozottságát és hasonlítsd össze Milton szónokiasságával... Olvass annyi Wordsworth-t, amennyi nem tűnik kimandhatatlanul unalmasnak... Ha a dolog lényegét akarod, fordulj Sapphó-hoz, Catullus-hoz, Villon-hoz, Heiné-hez... Ne törődj olyan emberek kritikájával, akik maguk nem írtak egyetlen figyelemreméltó művet sem..."<sup>84</sup>

Pound fentiekben idézett művészeti elvei saját költészeti felfogásának elmélyüléséről tanúskodnak és szerves folytatását jelentik korábbi irodalmi tanulmányainak; ugyanakkor azt is bizonyítják, hogy a kezdetben szinte kizárólag a középkor iránt érdeklődő költő Londonban töltött évei alatt teljes mértékben bekapcsolódott kora irodalmának vérkeringésébe, és a Hulme-féle imagista eszményeket magáévá téve, alkotó módon látott hozzá azok továbbfejlesztéséhez.

Ha Hulme költészeti elveit összevetjük Pound-éival, első látásra úgy tűnik, hogy a Költők Klubjának irányítója az imagizmus esztétikájának csaknem minden lényeges pontjára kitért, s Pound-nak csupán a rendszerezés, a kiegészítés



feladata jutott. E kétségkívül sok igazságot tartalmazó megállapítás azonban végső soron félrevezető: Pound soha nem akart mások nyomdokaiba lépni, idegen költészeti elméleteket vakon követni. Az imagista szakaszt saját költői fejlődésében szükségszerű lépcsőfoknak tekintette: olyan lépcsőfoknak, amelyen a kísérletezőnek túl kell lépnie,

mihelyt annak lehetőségeit kimerítette. S hogy ez mennyire így volt, mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a költői képalkotás problémáival már középkori irodalmi tanulmányai során foglalkozott. Dante költészetében mindenekelőtt a különböző jelenségek közötti összefüggések hirtelen, villanásszerű érzékelését, ill. megjelenítését csodálta. Behatóan tanulmányozta a fény versbeli kifejezésének lehetőségeit, továbbá a természeti jelenségek és folyamatok költői képekkel történő megragadását. Esztétikai fejlődésének már e korai, pre-imagistának nevezhető szakaszában központi jelentőséget kapott a természeti képalkotás fontosságának hangsúlyozása, amely a költőtől megköveteli a természeti dolgok, folyamatok pontos megfigyelésének és rögzítésének képességét.<sup>85</sup>

1912-ben megjelent Prolegomena c. művében a következőket olvashatjuk:

"Azt hiszem, hogy a megfelelő és tökéletes szimbólum a természeti tárgy; hogy ha 'szimbólumokat' használunk, úgy kell használnunk őket, hogy a szimbolikus funkció ne kerül-

jön előtérbe; úgy hogy az értelem és a szöveg költői minősége ne vesszen el azok számára, akik nem értik a szimbólumot mint olyat; akik számára például a sólyom egyenlő a sólyommal... A metaforák megfelelő használata, az összefüggések gyors érzékelése a génusz igazi ismerve."

1912 után Pound költészeti elmélete - s ebben nagy szerepet játszottak az imagista költőtársakkal folytatott eszmecsere - kettős irányba ágazott el. Egyrészt a költészet és a képzőművészetek kapcsolatainak lehetőségeit boncolgatva a költészet és a zene, festészet, ill. szobrászat között új összefüggéseket fedezett fel; másrészt főként Ernest Fenollosa műveinek alapján elkezdett távol-keleti költészeti tanulmányainak hatására a kép /"image"/ fogalmának további elmélyítésére vállalkozott. Végso soron mindkét törekvés hozzájárult a vorticismus kialakulásához. /Egy későbbi fejezetben részletesen kitérünk e problémára./ - A továbbiakban a költészet és a zene Pound által kifejtett összefüggéseit vizsgálva, rámutatunk Pound költészeti elméletének és a felhasznált források viszonyának néhány kérdésére.

Mint az imagizmus számos kutatója megállapítja, az imagista költők esztétikai elméleteinek kialakításában /talán Hilda Doolittle kivételével/ fontos szerep jutott a francia szimbolistáknak. Pound-ra elsősorban azok a költők hatottak, akik gondolatai legjobban megfeleltek a maga törekvéseinek. Így Théophile Gautier költészetében a



szabatos, élesen körvonalazott képalkotást tekintette követendő példának, Henri de Régnier művészetében a "szintaktikai konstrukció egyszerűségét" emelte ki, Tristan de Corbiere verseiben a művészi kifejezés intenzitását dicsérte.<sup>86</sup> - A szabadvers egyes válfajaival Pound foglalkozott a francia szimbolizmus tanulmányozását megelőzően is, de a maga esztétikai felfogásának kialakítása szempontjából Charles Vildrac és George Duhamel elméletét tartotta különösen figyelemreméltónak. Az 1910-ben megjelent Notes sur la technique poétique /Feljegyzések a költői technikáról/ c. műben Vildrac és Duhamel a szabadvers fogalmát nem abszolút formai szabadságban, hanem nagyfokú metrikai hajlékonyságban határozzák meg. A vers zeneiségét nem előregyártott formai sablonoknak, hanem a gondolati egységeknek kell megszabniuk.<sup>87</sup> A szabadversnek ez az értelmezése azért válhatott Pound esztétikájának egyik sarkalatos pontjává, mert számos vonatkozásban rokonítható a költészetről, ill. a zenéről vallott nézeteivel. Pound véleménye szerint:

"Az összes ismert dolog között talán a ritmus a legőszibb. Kölcsönösen alapvető jelentőségű a költészetben és a zenében."<sup>88</sup>

A zenei építkezés sajátosságainak /ritmus, dallam, magas és mély hangok váltakozása, stb./ elemzése után Pound rátér a költészeti analógiák kifejtésére. A vers ritmusát

nem formai, hanem tartalmi sajátosságai határozzák meg /Vildrac-Duhamel!/. Minden érzelemnek sajátos ritmuskép-  
let felel meg, amely döntően befolyásolja a vers zeneisé-  
gét. Mivel az érzelmi egységek által meghatározott ritmus  
sokkal nagyobb változatosságot, ha úgy tetszik, szabály-  
talanságot mutat, mint a hagyományos, formai kötöttsége-  
ken alapuló ritmus, a költemény - formáját tekintve - sza-  
badvers lesz. - Mindebből kitűnik, hogy a szabadvers Pound  
számára sem a tökéletes szabadságot, a szabályok semmibe-  
vételét jelentette, hanem más, újfajta törvényszerűségek  
szerinti építkezést.

Másrészt, ha felidézzük a kép-definíciót /"értelmi-ér-  
zelmi komplexum egy adott pillanatban"/, nyilvánvalóvá vá-  
lik Pound alkotói módszerének az a sajátossága, hogy min-  
den forrást, jelen esetben a szimbolizmus szabadvers-elmé-  
letét, megfelelő átértelmezés után a maga esztétikájának  
szolgálatába állít, s hogy költészeti elveinek kidolgozá-  
sában a legkülönbözőbb hatásokat is képes meggyőző módon  
magasabb szintézisbe foglalni.

Az 1914 végén bekövetkező szakítás után Pound kapcso-  
latai megszűntek az imagista költői mozgalommal, de való-  
jában - jóllehet már ez év elejétől az új irányzat, a vor-  
ticizmus létrehozásán fáradozott - egy ideig nem adta fel  
imagista törekvéseit; sőt megpróbálta azokat összeegyeztet-  
ni a vorticismus programjával.



A hivatalos imagista mozgalom irányítása ugyanakkor Amy Lowell kezébe került, aki minden erejét és szervezőkészségét latba vetve, hozzálátott az új program kidolgozásához. Ehhez Hulme és Pound költészeti elvein kívül felhasználta Aldington egyik cikkét is, amely az Egoist 1914 júniusi számában jelent meg.<sup>89</sup> Ebben az írásban, amely az Amy Lowell-féle manifesztum közvetlen előképének tekinthető, Aldington - lényegében Hulme és Pound elveit visszhangozva - összefoglalja az imagizmus programját. Mindenre kiterjedő részletességén, alaposágán túl Aldington cikkét azért tartjuk említésre méltónak, mert olyan kérdésekkel is foglalkozik, amelyekre a korábbi kritikai írásokban csupán elszórt utalásokat találunk. Így behatóan elemzi azt a költői nyelvet, amelynek kialakítására az imagisták törekedtek. Az alapszabály az, hogy a költészetben kerülni kell minden archaikus kifejezést, szerkesztésmódot, költői hangzású, de üres szót, amelynek a jó prózában sincs helye. A melléknevek számát minimálisra kell csökkenteni: csak azokat szabad megtűrni, amelyek valóban hozzájárulnak a pontos megjelenítéshez.<sup>90</sup> Mert

"minden nagy költészet pontos. A 19. századi költők minden sivársága onnan származik, hogy nem tudták pontosan, mit is akarnak mondani, s a hézagokat fellengzős melléknevekkel, bárgyú hasonlatokkal töltötték ki."<sup>91</sup>

Az imagista mozgalom célkitűzéseinek utolsó nagyszabá-

sú megfogalmazása Amy Lowell nevéhez fűződik, aki az 1915-ben megjelent Néhány imagista költő c. antológia első számához írt előszavában az előbbiakban határozza meg az imagizmus eszményeit.

1. A mindennapi beszéd nyelvét használni, de mindig a pontos szót alkalmazni, nem a majdnem-pontos, vagy a csupán dekoratív szót.

2. Új ritmusokat létrehozni - mint új hangulatok kifejezését - s nem régi ritmusokat másolni, amelyek régi hangulatokat visszhangoznak. Nem ragaszkodunk a "szabadvershez" mint a versírás egyetlen módszeréhez: mint a szabadság elvéért harcolunk érte. Hisszük, hogy a költő egyénisége gyakran jobban kifejezhető szabadversben, mint konvencionális formákkal. A költészetben az új kadencia új gondolatot jelent.

3. Teljes szabadságot biztosítani a téma megválasztásában. Nem jó művészet rosszul írni repülőgépekről és autókról; és nem szükségképpen rossz művészet jól írni a múltból sem. Szenvedélyesen hiszünk a modern élet művészi értékében, de szeretnénk rámutatni, hogy nincs semmi, ami olyan régmódi s oly kevésbé inspiráló, mint egy 1911-es repülőgép.

4. Egy képet bemutatni /innen az elnevezés: "Imagisták"/. Nem vagyunk festőiskola, de hiszük, hogy a költészetnek pontosan kell visszaadni a részleteket és nem kö-



dős általánosságokban kimerülni, bármennyire ragyogóak és hangzatosak is legyenek. Ezért szállunk szembe a kozmikus költővel, aki kitérni látszik művészetének igazi nehézségei elől.

5. Olyan költészetet alkotni, amely kemény és világos, sohasem elmosódott és határozatlan.

6. Végezetül: közülünk legtöbbben hiszik, hogy a költészet lényege a tömörség.

Első látásra úgy tűnik, a hatpontos kiáltvány nem több, mint a korábbi manifesztumok gondolatainak ügyes foglalata, hatásos formában történő újrafogalmazása. Mégsem tekinthetjük egészen helytállónak Glenn Hughes megállapítását, aki szerint Amy Lowell összegezése semmilyen vonatkozásban nem hozott újat.<sup>92</sup> Ugyanis, bár Amy Lowell is hangsúlyozta például a pontos szó jelentőségét, számára ez, mint egy illusztrációképpen felhozott versrészletben bemutatta, nem a szóban forgó tárgy, hanem a költő vele kapcsolatos érzéseinek pontos leírását jelenti. Másrészt a költészet tárgyra vonatkozó megállapításai olyan területet érintenek, amellyel kapcsolatban az imagista költők nem foglaltak egységesen állást. Amy Lowell is említi a költészet "keménységének" fontosságát, de nála ez a követelmény jóval kisebb hangsúlyt kap, mint akár Hulme-nél, akár Pound-nél. - Uj utakon jár a kép fogalmának értelmezésében is. Szerinte a kép két legfontosabb tulaj-

donsága az újszerűség és az elevenesség. E célok megvalósítása közben azonban gyakran kerül ellentmondásba a saját maga által is hirdetett "beszéd közvetlenségének és egyszerűségének" követelményével<sup>93</sup>; képei helyenként disszonánsak és módszerét néha a szimbolizmuséhoz közelítik.

Általánosságban elmondható, hogy az Amy Lowell által megfogalmazott költészeti elvek kezdetben megfelelték a mozgalom érdekeinek, mert az imagizmus célkitűzéseit jóval szélesebb körben ismertté tették, mint a korábbi manifestumok. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy ezek az elvek az imagizmus utolsó szakaszában egyre általánosabbá váltak, s végső soron a mozgalom felbomlását tükrözték.



### **III. A HAIKAI TÖRTÉNETE**

#### **1. A műfaj kialakulása**

A haikai /haiku/<sup>94</sup> kínai eredetű szó, jelentése a Si King<sup>95</sup> egyik lábjegyzetének tanúsága szerint: tréfa, humor.<sup>96</sup> Hasonló névvel illették már a régi kínai költészet egyes verstípusait is, amelyekben a humoros elem dominált. A japán költészetben nagyjából a Kokinwakashuu<sup>97</sup> megjelenése óta ismeretes az elnevezés, amely az ebben a gyűjteményben található humoros dalek megjelölésére ill. osztályozására szolgált.<sup>98</sup> Ettől kezdve a japán költészet számos műfajában, így a waka-ban és a renga-ban<sup>99</sup>, valamint a japán költők által írt kínai nyelvű versben /kanshi/, a haikai szót minden olyan mű jellemzésére használták, amelyre az "elegáns", "finom", "előkelő" kifejezés nem illett. E humoros verstípusok közül - a középkor végétől kezdve az újkor elejéig - a renga-költészet egyik ága, a haikai/no/renga tett szert a legnagyobb népszerűsége. A kifejezés utótagját, a /no/renga-t, fokozatosan elhagyták, s így keletkezett a japán költészet egyik legsajátosabb, máig eleven műfaja, amely a 20. század nyugati költészetére, többek között az imagista mozgalomhoz tartozó költők művészetére, is nagy hatást tett.

Fejlődésének során a haikai - elődjéhez, a renga-hoz hasonlóan - közönséges, gyakran vaskos humorú műfajból magasrendű, kifinomult, filozófiai magasságokba emelkedő költészeti formává alakult. Másként fogalmazva: azáltal,



hogy a haikai a renga humoros jellegét megőrizte, majd megnevesítette, olyan új témakörökkel gazdagította a japán költészetet, amelyekkel sem a waka, sem a renga nem foglalkozott. Az elmondottakból következik, hogy a haikai - kialakulásának kezdeti fokán - párhuzamosan fejlődött a renga-val, majd a két költészeti típus útja fokozatosan különvált.<sup>100</sup>

Az első haikai-típusú verseket renga-költők írták, akik a komoly alkotás szabad perceiben - mintegy felfrissülésként, szellemi tornaként - próbára tették költői képességeiket az új verstípus szűkre szabott keretei között.

Az első jelentős haikai-költők között az irodalomtörténet mindenekelőtt Yamazaki Sookan és Arakida Moritake nevét tartja számon. Sookan költészetéből az ekkorra jó részt megmerevedett, túlfinomult, a természet szépségeinek deskriptív ábrázolására szorítkozó renga elleni lázadás hangja csendül ki. Haikai-versei - darabos, vaskos humorukkal - szemben állnak a nemesi irodalmi hagyományokkal és megteszik az első lépést a nép érzésvilágát tükröző költészet kialakulása felé. Ugyanakkor Sookan költészete - szemlélődő, passzív jellege miatt - még nem válhatott közvetlenül a beköszöntő újkor feltörekvő néprétegeinek irodalmává.

Sookan művészetével összehasonlítva Moritake költészete kifinomultabb, elegánsabb, humora is kevésbé erőteljes,

harsány. Ezzel szemben nagyobb szerepet kap a filozófiai tartalom s az a törekvés, hogy a haikai műfaját a rengához hasonló irodalmi rangra emelje. Moritake alighanem leghíresebb verse az a haikai, amelyből Ezra Pound ihletet merített In a Station of the Metro /Egy metróállomáson/ c. kétsoros költeményének megírásához:

Rakka eda ni  
kaeru to mireba  
kochoo kana

Rögtönzött fordításban:

Hulló virág az égra  
visszatérni látszik:  
Nicsak, egy pillangó!

A vers mesteri példája a szárnyait bontogató haikai-költészetnek, amelyben annak minden lényeges eleme már egységben található. A költemény alapját képező természeti kép, a csereasznyevirág, a tavasz jelképe; hullása az elmúlás fájdalmát idézi fel az olvasóban. A pillangó a nyarat szimbolizálja, s a költő optikai csalódása, hogy összetéveszti egy csereasznyevirág szirmával és úgy véli, hogy az visszaszáll az égra, a természet megújulását érzékelteti költői formában. Magasabb szinten azonban, mint Ezra Pound megállapítja, a költemény a buddhizmus természettel kapcsolatos felfogását példázza: a természeti szép múlandóságának



/hulló cseresznyevirág/ és állandóságának /a szépség újra-  
megjelenése a pillangó képében/ egységét.<sup>101</sup>

Az Edo-korszak /1603-1867/ elején a Sookan és Moritake által képviselt haikai-stilus átmenetileg hanyatlásnak indult, s rövid időre úgy tűnt, hogy ismét erőre kap a ren-  
ga-költészet. Ennek az volt az oka, hogy az Ashikaga-kor vége és a fokozatosan megszilárduló Edo-kor közötti zűrzavaros időszakban a feltörekvő új osztályok még nem erősödtek meg annyira, hogy költőik a haikai legjobb hagyományait továbbfejlesszék. Az átmeneti korszak után azonban a Tokugawa-shogunátus megszilárdulása kedvező feltételeket teremtett az új városi kézműves- és kereskedőosztály, valamint a samurájréteg számára.<sup>102</sup> Ez az a kor, amelyben Kioto, az ország központja, régi császárvárosból fejlett kereskedelmi és ipari nagyvárossá alakult. Kioto új társadalma, amely nem rendelkezett még kulturális tradíciókkal, örömmel üdvözölte az érzésvilágát leghívebben tükröző haikai-költészetet, és Sookan s Moritake elveinek továbbfejlesztésével új stilus megteremtését tűzte ki célul.

Az új költészet vezéralakja Matsunaga Teitoku /1571-1653/ lett, akiről az általa létrehozott iskolát Teimon-stilusnak nevezik. Költészeti elméletében elsősorban a haikai formai oldalára összpontosította figyelmét, s megkülönböztetett jelentőséget tulajdonított a korabeli beszélt nyelvnek mint a költészet egyik legfontosabb eszkö-

zének. Haikai-meghatározása /"A haikai olyan renga, amely köznapí szavakat használ"/ Teitoku azon törekvését demonstrálja, hogy a haikai-t a köznép gondolatvilágát kifejező irodalom legfontosabb műfajává tegye. Ugyanakkor azonban, a szó-asszociációk /engo/ és a szójáték-szerű elemek /kakekotoba/ szerepének túlsótt hangsúlyozása a műfajt helyenként ismét a nyelvi játék szintjére süllyesztette s a sablonossá vált renga-hoz közelítette.<sup>103</sup>

Matsunaga Teitoku költészeti elméletének fontos alkotó-eleme a sarikirai és a tsukekata, amelyet a renga-esztétikából vett át. - A sarikirai a renga-költészet egyik legfontosabb szabálya, amely a változatosság alapelvéből kiindulva korlátozza a rokonértelmű szavak ill. jelek egymás utáni használatát és gyakoriságát. A tsukekata, amely végigvonul a haikai egész fejlődésének folyamán, lényegében a vers felépítésének, pontosabban fogalmazva a verset alkotó nyelvi elemek egymáshoz rendelésének legfontosabb szabályait rögzíti.<sup>104</sup> A sarikirai értelmezésében Teitoku a renga-val szemben bizonyos engedményeket tett, a tsukekatát illetően azonban meglehetősen konzervatívnak bizonyult a későbbi iskolákhoz képest. Ily módon a Teimon-iskola, miközben megkísérelte függetleníteni a haikai-t a renga-költészet hagyományaitól, - önnön ellentmondásainak következtében - nem tudta következetesen megvalósítani a Teitoku által kidolgozott költészeti programot, s bizonyos tekin-



tetben visszakanyarodott a haikai Sookan-féle irányvoná-  
lához.

A mintegy negyven évig virágzó Teimon-iskola felbom-  
lása magán a mozgalomon belül indult meg, amikor az e-  
gyik költő, Matsue Shigeyori, a többiek által képviselt  
ortodox vonallal szembehelyezkedve, elutasította a hai-  
kai fogalmának formai oldalról történő megközelítését.  
Elmélete szerint a haikai-t nem formai kötöttségek ha-  
tározzák meg, hanem annak belső tartalma és hangulata;  
így Shigeyori a Teimon-iskola és az azt követő Danrin-  
stílus közötti átmenet egyik legfontosabb láncszemének  
tekinthető.

Az 1660-as évek végén, amikor a Teimon-stílus gya-  
korlatilag zsákutcába került, Nishiyama Sooin /1605-  
1682/ vezetésével újjászerveződtek a haikai-körök. A  
Danrin elnevezésű iskola a haikai korábbi hagyományai el-  
leni lázadás jegyében született, és keletkezése idején a  
gazdaságilag megerősödött városi kereskedő- és kézműves-  
rétegek irodalmi törekvéseit következetesen szolgáló, a  
megelőző stílusokhoz képest haladó, életerős irányzatnak  
bizonyult.

Természetesen nem állíthatjuk, hogy a Danrin megje-  
lenése azonnali meghátrálásra készítette volna a Teimon  
harcos képviselőit. Ellenkezőleg: az 1660-as, 70-es évek  
Japánja valóságos "irodalmi háborúnak" lehetett tanúja,

amelyben a két párt elszánt küzdelmet folytatott mindaddig, amíg az irodalmi közvélemény végérvényesen nem állt a Danrin mellé. E harc dokumentumai azok a tanulmányok, vitairatok, amelyek megszakítás nélkül követték egymást ebben a forrongó időszakban.<sup>105</sup>

A harcból győztesen kikerülő Danrin-nak azonban mindössze 10-15 esztendőre sikerült egyeduralmát biztosítani, s ez az idő rövid volt ahhoz, hogy költészeti programját maradéktalanul megvalósíthassa. Az új stílus képviselőinek legfőbb törekvése az volt, hogy a haikai-t megszabadítsák a formai kötöttségektől, s a költőnek szabad kezét biztosítsanak az új társadalmi rétegek mindennapi életének pontos, valósághű ábrázolásához. Az alkotói szabadság hangsúlyozásával szoros összefüggésben fokozott szerepet kapott az improvizációs készség. - A Danrin-stílus haladó vonásai közül legfigyelemreméltóbbak a sarikirai és a tsukekata bonyolult szabályaival kapcsolatos újítások. A Danrin-költők elutasították a Teimon-iskolának a renga-költészet hagyományait őrző, elavult módszerét, amely szerint a maeku és a tsukeku /a haikai két része/ között egyszerű szó-asszociációknak /engo/ kell az összhangot megteremtetni /monozuke = "dolgoz" kapcsolódása/. A Danrin elmélete szerint a haikai két része közötti átmenetet a maeku és a tsukeku magasabbrendű hangulati összefüggése biztosítja.<sup>106</sup>

Nyilvánvaló azonban, hogy forradalmi újszerűsége és pro-



gresszív jellege ellenére, e módszer kétélű fegyverré vált. Ugyanis, bár a kokorozuka technikája valóban nagyobb szabadságot biztosított a költőnek a Teimon-iskola monozuka-elméletéhez képest, a módszer nem párosult a klasszicizmus fegyelmezettségével, s így természetesen romantikus szertelenségbe csapott át.<sup>107</sup> Ha a Danrin-stílus hamarosan bekövetkező hanyatlásának okait vizsgáljuk, ezt a szempontot semmiképp sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A nagyobb szabadság szabadosságot szült, a mindenáron újszerűségekre való törekvés meglehetősen bizarr ötleteket, "polgárpukkasztó" fordulatokat eredményezett. Az improvizációs készség szerepének túlzott hangsúlyozása szintén visszajára fordult: olyan egészségtelen versenyszellem kialakulásához vezetett, amely a Danrin-költőket minél nagyobb számú haikai írásra sarkallta.<sup>108</sup> Az alkotás e felfokozott tempója törvényszerűen vezetett a minőség rohamos romlásához, amely szintén meggyorsította a mozgalom hanyatlását.

A Danrin-költőkről elmondottak összegzésésképpen megállapíthatjuk, hogy elméleti újításaik birtokában túlságosan gyorsan, mondhatnánk elhamarkodottan léttak hozzá a korábbi hagyományok felszámolásához. Elméleteik belső el-lentmondásai hátrányosan befolyásolták alkotói tevékenységüket, s a stílus kérészéletű virágzása nem tette lehetővé igazán jelentős, irodalmi értékű produkció létrejöttét. Ugyanakkor elméletük fent említett haladó vonásai kedvező

talajt biztosítottak Matsuo Bashoo hamarosan beköszöntő haikai-forradalmának, aki saját költészeti elveinek kialakításában éppen a Danrin-költőktől merítette a legtöbb ihletet.



A haikai legnagyobb mestere, Matsuo Bashoo 1644-ben született Ueno városában. Apja, Matsuo Yozaemon egyszerű írástanítóként kereste kenyerét, miután a Tokugawa-korban olyannyira éhitott kormányhivatalnokai pálya kapui örökre zárva maradtak előtte. Harmadik fia, a leendő költő, tíz /más források szerint tizenhárom/ éves korában Toodoo Sengin /Zensin/ feudális úr szolgálatába állt, aki pártfogásába vette a költői tehetséggel megáldott fiút. - Első haikai-versei Matsue Shigeyori Sayonakavama-shuu c. gyűjteményében, majd a Sengin által szerkesztett Teitoku-o juusan-kaiki tsuizen hyakuin-/Teitoku mester halálának 15. évfordulójára emlékező antológia/-ben jelentek meg, s jóllehet ezek a költemények az ekkoriban még uralkodó Teimon-iskola hagyományainak szellemében fogantak, egy új költészeti stílus megszületését ígérk.<sup>109</sup> Az is kétségtelen, hogy az az új stílus, amelynek csiréit Bashoo első versei magukban hordozzák, nem annyira a korábbi iskolák elméleteinek megreformálása, hanem sokkal inkább azok kereteinek szétfeszítése révén jön majd létre.

Bashoo egész élete e lázas útkeresést, a hagyományok lerombolásának állandó igényét példázza. Urának, Sengin-nek 1666-ban bekövetkezett halála után búcsút mond szülővárosának, s kezdetét veszi az az időszak, amelyet a japán irodalomtörténet Bashoo száműzetéseként /Bashoo no

boonei/ tart számon. Tudjuk, Bashoo-nak lehetősége nyílt volna, hogy új urat szolgáljon s így próbálja meg előrehajtását biztosítani. De számos egyéb tényező mellett egy szerencsétlen kimenetelű szerelmi kaland is ráébresztette arra, hogy a feudális viszonyok gúzsba kötik a költői egyéniség szabad kibontakozását. Énnél fogva önkéntes száműzetését a feudális kötöttségek elleni lázadás megnyilvánulásának tekinthetjük.

Hosszú bolyongás után Kiotóba vetődik, ahol megismerkedik Kitamura Kinin-nel, a Teinon-stílus egyik képviselőjével. Bár Bashoo kezdettől fogva szemben állt a Teinon-irányzat költészeti elveivel, feltételezhető, hogy kapcsolatuk közvetve ösztönzőleg hatott művészi fejlődésére.<sup>110</sup>

Mint az előző fejezetben rámutattunk, a 17. századi Kioto irodalmára a feltörekvő új osztályok társadalmi helyzetéből adódóan sajátos ellentmondás nyomta rá bélyegét. A költészetben a Sookan-féle hagyományok folytatásaként régies, keletkezése pillanatában már elavultnak mondható haikai-stílus bontakozott ki, amely végső soron megmaradt a formai kísérletezés szintjén. Matsunaga Teitoku halála után a Teinon-stílus egyeduralma fokozatosan meggyengült, de a rákövetkező, a korábbi hagyományok elleni lázadó szerepében tetszelgő Danrin-iskola sem tudott tartósan meggyökeresni. Arra a következtetésre juthatunk te-



hát, hogy hatéves kiotói tartózkodása idején Bashoo olyan körülmények közé került, amelyek mindenképpen kedvezően hatottak egy az eddigiektől teljesen eltérő, forradalmian újszerű haikai-stílus kialakítására.

Bashoo költészeti reformjának előhírnöke a Kaiooi c., 1672-ben megjelent haikai-kötet volt, amely népies hangvételével szemben állt a Teitoku-féle irányzattal. Szorosabban kapcsolódott azonban a Danrin-iskola eredményeihez, noha számos vonatkozásban túl is mutatott rajta. Így helyesnek látszik az a feltevés, hogy Bashoo költészeti fejlődésének ebben a szakaszában Nishiyama Sooin stílusától kapta a legtöbb impulzust.

A Sooin-féle irányzathoz való közeledésről tanúskodik Bashoo 1675-ös Edo-beli látogatása is, amelynek szubjektív indítékai nem ismeretesek.<sup>111</sup> Önmagában sokatmondó viszont az a tény, hogy a költő nem a korabeli irodalmi élet közép-pontjának számító Kioto és Osaka közötti vidéken folytatja vándorútját, hanem a Danrin-iskola Sooin-féle ágának ott-hont adó Edóba utazik. - Természetesen helytelen lenne egyenlőségjelet tenni Bashoo fokozatosan kibontakozó költői programja és a Danrin esztétikai elvei közé. Sokkal közelebb járunk az igazsághoz, ha megállapítjuk: az edói Danrin a haikai Bashoo előtti fejlődéstörténetének legmagasabb foka, ezért válhatott Bashoo költészeti reformjának kiindulási alapjává. A Danrin-iskola eme legradikálisabbnak te-

kinthető ága rendelkezett ugyanis leginkább azokkal a pozitív tulajdonságokkal - a gazdaságilag megerősödő városi kereskedő- és kézművesrétegek érvényesülési törekvése a társadalmi életben, a valóság minél tökéletesebb megragadásának igénye a művészetben - , amelyek az irodalom minden területén, így a haikai-költészetben is, lehetővé tették a hagyományos keretek szétfeszítését, s új, radikális irányzatok kibontakozását. Ugyanakkor, miként az előző fejezetben kifejtettük, az 1680-as években a Damrin-iskola - belső ellentmondásainak következtében - hanyatlásnak indult, s éppen Bashoo zsenialitására volt szükség ahhoz, hogy a haikai kijusson a fejlődésével együttjáró szakutakból.

Bashoo nem tette magáévá a Damrin-költőkre jellemző, az élet pillanatnyi örömeinek élő, felelőtlen életszemléletét, de nem követte Matsunaga Teitoku példáját sem, aki a haikai-költéssel folytatott kísérletezésnek hátat fordítva, a középkori renga világában keresett menedéket. Ehelyett Bashoo az élet árnyoldalaira, az emberi lét fájdalmas, szomorú vonásaira irányította figyelmét, s ezekből próbált ihletet meríteni az új haikai-stilus kialakításához. - 1680-ban félrevonult a világtól, s magányos remeteként a zen meditációban keresett választ az emberi lét kínzó problémáira. E sajátos távolkeleti vallási-filozófiai rendszer nemcsak gondolkodásában



játszott nagy szerepet, hanem áthatotta esztétikai elméletét és költészetét is.

Önkéntes száműzetése idején sorra születnek verseskötetei<sup>112</sup>, haikai-verseket tartalmazó útinaplói<sup>113</sup>, amelyek komoly, meditatív, olykor fájdalmas, nosztalgikus hangvétele különbözik a Danrin-iskola stílusától. - Életének utolsó éveit a költészetnek, a meditációnak s a magányos utazgatásnak szentelte. Utolsó vándorútjára 1694-ben indult, s bár Nagasakiba akart utazni, csak Osakáig jutott el. Ekkor írta egyik legismertebb versét, amely már a közelgő halál előérzetét sejteti:

Tabi ni yande

Yume wa kareno o

Kakeuguru

Rögtönzött fordításban:

Utemon megbetegedtem,

De álmaimban bolyongok még

A körér mezőin.

A Basho-féle új költészeti irányzat szemléletes példája az alábbi haikai, amely Ikenishi Gonsui<sup>114</sup> Asuma-nikki c. kötetében látott napvilágot:

Kareeda ni

Karasu tomaritaru ya

Aki no kure

Elszáradt ágon  
holló gubbaszt  
és őszi alkony.

/Fordította: Miklós Pál/

A versekből kicsendülő elégikus-fájdalmas hangvétel, az elmúlást idéző borongós hangulat Bashoo lírájának egészére rényomja bélyegét, s egyben rávilágít haikai-reformjának lényegére: a költő azon törekvésére, hogy a műfajt megfossza humoros jellegétől s mély gondolati tartalommal töltsse meg, amelyre a haikai korábbi történetében kevés példát találunk. A realista ábrázolásmód megnövekedett igénye arra ösztönözte a költőt, hogy témáit a mindennapi élet valóságában keresse s figyelmét olyan jelenségekre is kiterjessze, amelyek bemutatását a költészet korábban nem tekintette feladatának. Ennél is lényegesebb azonban, hogy az élet árnyoldalainak ábrázolására irányuló törekvés olyan mélyreható változásokat hozott a haikai-költészetben, amelyek a japán esztétika további fejlődésének irányát is döntően befolyásolták.

Bashoo elmélete szerint a leghétköznapibb, legjelentéktelenebb események is megjeleníthetők a költészetben, ha az ábrázolás nemes eleganciával párosul. A költői eszközök kifinomulása, valamint a haikai terjedelméből adódó korlátai ugyanakkor elősegítették egy korszakalkotó jelentőségű, szimbolikus látásmód kifejlődését, amely mindenekelőtt a természetábrázolás értelmezéséhez, a természet



költészetben játszott szerepének megnövekedéséhez vezetett. A 17 szótagos haikai-vers nem vállalkozhatott egy-egy jelenség részletes ábrázolására, aprólékos leírására, ezért csupán egy költői hangulat, érzés felvázolásával, szimbolikus sejtetéssel, sok esetben elliptikus formákkal utalt rá.

A japán esztétika a költői hangulat négy alapfajtáját különbözteti meg. Az első a sabi, amely az ún. okashimi /nemes szépség és érdekesség/ és a kanashimi /szomorúság/ összefonódásából keletkezik, és nemes egyszerűséget, tiszta nyugalmat s végtelen magányt jelent. A második a wabi, amelyet Niklós Pál így határoz meg: "az egészen köznapi dolgokban felismerni hirtelen a természetet, a törvényszerűt."<sup>115</sup> A harmadik kategória az aware, amely szorosan kapcsolódik az előző kettőhöz, de az elszigeteltség, a magány fogalmán kívül az elmúlás, a nosztalgia gondolatát is magában foglalja. A negyedik alapfogalom, a yugen, a szavakkal ki nem fejezhető, titokzatos, természetfeletti dolgokat jelenti, ennélfogva szorosan kapcsolódik a zen buddhizmus gondolatköréhez is.

E négy alapfogalom összeötvözésével, ill. átértelmezésével alakította ki Basho a haikai új esztétikai rendszerét, amelynek összefoglalását Mukai Kyorai<sup>116</sup> Kyorai-sho c. művében olvashatjuk. Szerint a vers alaphangulatát a sabi határozza meg, amelynek fogalmát Basho a hagyományos

értelmezéshez képest némileg kibővíti. Ezenkívül két új kategóriát vezet be, amelyek teljessé teszik haikai-esztétikájának elméleti alapját. Az egyik a shiori, amely a sabi megvalósítását szolgáló speciális költői eszközök összességét jelenti; a másik fogalom, a hosomi, a költőnek arra a képességére utal, hogy a közönséges, hétköznapi jelenségekben is megtalálja a sabi szépségét.<sup>117</sup>

Basho költeményeiben három jól elkülöníthető, de egymásra épülő szintet figyelhetünk meg: 1. egy tény, legtöbbször természeti kép felmutatása; 2. egy érzelem, szubjektív hangulat kifejezése; 3. allegorikus jelentés. - Ez a hármas tagozódás összhangban áll a korabeli japán festészet esztétikájával is, amely szerint "a fölmutatott" költői tény is, a táj vagy a fa is a képen valami más helyett áll: első rétegében szubjektív hangulatot, másodikban pedig kozmikus szemléletet, világtörvény sejtelmét tolmácsolja."<sup>118</sup> Arról van tehát szó, hogy a japán festmény és a haikai-verés egyaránt vész csupán, amelyben a feltszerűen, elnagyoltan megrajzolt táj vagy az egymást látszólag összefüggéstelenül követő költői képek között a nézőnek, ill. az olvasónak kell megteremtienie a kapcsolatot. A festmény üresen hagyott részei, a költemény "hézagai" fontos funkciót töltenek be: mozgásba hozzák a fantáziát s közelebb hozzák ahhoz a mélyebb réteghez, amelyet a művész a sejtetés módszerével próbál megfoghatóbbá tenni.



A fent elmondottakból következik, hogy a Bashoo-féle természetábrázolás sohasem öncélú, hanem egy érzés, hangulat adekvát képi megjelenítése, amely a természetet szemlélő költői szubjektum és az objektív valóság tökéletes összhangján alapszik. Ez a kölcsönös megfelelés biztosítja a vers téren- és időnkivüliségét, amelynek elérését a japán művészet kezdettől fogva egyik legfőbb céljának tekintette.

A vers szubjektív és objektív oldala közötti tökéletes összhang megteremtését Bashoo a haikai-költő legfontosabb feladatának tartotta. Mivel véleménye szerint ez a cél csak akkor valósulhat meg, ha a haikai tartalmi és formai oldala teljes egységet alkot, reformja során nagy figyelmet szentelt a műfaj formai kérdéseinek is. Így költészeti elméletében fontos szerepet játszik a tsukekata, vagyis a maeku és a tsukeku közötti kapcsolat megteremtésének problémája, amely a haikai egész történetét végigkíséri.

Mint az előző fejezetben rámutattunk, a Teimon-iskola szó-asszociációval /monozuke/, a Danrin pedig hangulati egyezéssel /kokorozuke/ biztosította az átmenetet a haikai-vers két szerkezeti egysége között. - Bashoo a Danrin módszerét tekintette kiindulópontnak, de a hangulati egyezés fogalmát kifinomította és filozófiai síkra emelte. Így jött létre az ún. nioizuke, amelyben három fogalom: a nioi /"illet"/, hibiki /"visszhang"/ és az utsuri /"visszatükröző-

dés"/ kapcsolódik össze.<sup>119</sup> E fogalmak végső soron ugyan-  
annak a költői elvnek: a maeku és a tsukeku közötti han-  
gulai összhangteremtésnek különböző aspektusai. A nioi  
a haikai két szerkezeti egységéből kiéradó, nehezen meg-  
fogalmazható, leginkább a francia szimbolisták "indécis"  
kifejezésével jellemezhető költői hangulat között bizto-  
sít átmenetet. A hibiki kifejezés azt jelenti, hogy a ma-  
eku alapját képező költői hangulat mintegy visszaverődik,  
"visszhangzik" a tsukeku-ban, míg az utsuri a két hangu-  
latot optikailag, azaz "visszatükrözés" útján kapcsolja  
össze. Ene első megközelítésre talán mesterkéltnak tűnő  
hármass felosztás igazi jelentősége akkor válik világossá,  
ha felismerjük azt, hogy a nioizuke egyrészt különböző ér-  
zeteket kapcsol össze, vagyis a szünessztéziát honosítja  
meg a haikai-költészetben, másrészt a maeku és a tsukeku,  
ill. magasabb szinten a vers hármass gondolati síkja közöt-  
ti összhangot- éppen az "illat", "visszhang" és a "vissza-  
tükröződés" segítségével - a zen satori-élményéhez hasonló,  
villanásszerű ráismeréssel, gondolati ugrással teremti meg.  
Ez a hirtelen jövő, a heuréka-élményhez hasonló felvilla-  
nás, amely a dolgok mélyén rejlő összefüggésekbe enged be-  
tekintést, Basho szerint nem a köznap gondolkodási folya-  
mat, hanem az intuíció útján valósul meg.<sup>120</sup> - A nioizuke  
gyakorlati alkalmazásában fontos szerepet tölt be a kireji  
/cezura/, amely a filmművészetben használatos montázs-tech-



nikéhez hasonlítható. Azáltal, hogy a verset felépítő gondolati egységeket elválasztja egymástól, egyrészt nyomatékosító funkciót tölt be, másrészt megkönnyíti az olvasó számára a különböző szintek gondolati áthidalását.

A haikai formai sajátosságai között kiemelkedő helyet foglal el a kigo /"évszakra utaló szó"/. Minthogy a japán esztétikében, a művészetben és a költészetben, de általában a japán életformában is, a természet, a négy évszak váltakozása alapvetően fontos szerepet játszik, a haikai-ból sem hiányozhat a kigo. Ez a kifejezés gyakran nem közvetlenül, hanem áttételesen, esetleg szimbolikus formában utal az évszakra, s az egész költemény hangulatát döntően befolyásolja. Használata összhangban áll a haikai-költészet alapkövetelményével: a költői hangulatot, érzést elszemélyteleníti, s ezáltal megteremtí az ember és természet, szubjektum és objektum magasrendű szintézisét, mintegy az "objective correlative" funkcióját betöltve.

Az elmondottak tükrében vizsgáljuk meg Basho két haikai-versét:

Furuiko ya  
Kawazu tobikomu  
Mizu no oto

Rögtönzött fordításban:

Öreg tó!  
Egy béka beleugrik,  
A víz megcsobban.

Az első szinten a vers egy egyszerű természeti képet "mutat fel", de ha a szavaknak nemcsak jelentését, hanem az általuk sugallt hangulatot is elemesszük, kiderül, hogy az egyszerűség csak látszólagos. Az "Öreg tó" /furuiko/ kifejezés például nem a hagyományos japán kertben található, gondosan épolt kis tóra utal, hanem sokkal inkább egy elhagyatott vidék hináros tavára, ennél fogva a végtelen magány /sabi/ érzését kelti az olvasóban. A "béka" /kawazu/ kifejezés funkciója kettős. Egyrészt, mivel a japán felfogás szerint e kis állat elsősorban a lakatlan vidék képzetéhez kapcsolódik, fokozza az első sor magányhangulatát; másrészt a kawazu a haikai-esztétikában a nyárra utaló szó /kigo/, így a vers alapját képező természeti kép időbeli elhelyezésére is szolgál. -A vers szerkezetében fontos szerepet játszik a kireji /jelen esetben a ya szócska/, amely először nagy vonalakban vetíti az öreg tó képét az olvasó elé, s csak azután irányítja figyelmét a következő gondolati egységre: a béka ugrására. Az ezt követő halk nesz /"a víz megcsobban"/ mintegy kettévágja, ezáltal hangsúlyosabbá teszi a csendet, a végtelen nyugalmat.

Végül soron a költemény - a haikai basho-i hagyományainak szellemében - egy költői hangulat mesteri ökonómiával, páratlan koncentrációval történő kifejezése, amely a természeti kép és annak allegorikus jelentése közötti



összhang révén valósul meg. Az olvasó feladata tehát az, hogy az "Üresen hagyott helyeket" fantáziájával pótolja, vagyis a természeti kép által sugallt érzést emberi tartalommal töltsse meg, s ezáltal magasabb, elvont szférába emelje. Ha ezt megteszi, halványan felsejlenek előtte a magányos remete, a meditációját végző zen szerzetes alakjának körvonalai.

Natsu-kusa ya

Tsuwamono-domo ga

Yume no ato

Rögtönzött fordításban:

Nyári fű!

Harcosok álma

Álmainak nyoma.

Műfordításban:

Oh nyári pázsit!

Be sok vitéz alussza

Üledben álmát.

/Franyó Z./

Est a költeményt részint azért idézzük, mert benne Basho költészeti elméletének valamennyi eleme magasrendű szintézisben található, részint azért, mert a későbbiek során az imágista költők, mindenképp Pound, haiku-felfogásának értékeléséhez támpontot nyújt. - Ha az idézett haikai-t az előzővel összevetjük, legelőször azt vesszük

ésre, hogy a műfaj bashoo-i alaphövetelménye, a természet képe és a költői hangulat /emberi tartalom/ tökéletes összhangja konkrétabb formában jelentkezik. Másodszor, a költemény formai szempontból is a Bashoo-féle költészeti elvek érvényesülésének klasszikus példája. - Az első sorban felvázolt, "felmutatott" természeti képet /nyári fű/ itt is kireji választja el a második sor teljesen eltérő költői képétől /harcosok/. A harmadik sor ráépül az első kettőre, a mintegy csattanószertlen lekerekíti az epigrammatikusan megfogalmazott vers mondanivalóját. - Másként fogalmazva: az utolsó sor - a zensatori-hoz hasonlóan - hirtelen felvillanás formájában irányítja figyelmünket a vers lényegére.

Ha a maeku és a tsukeku közötti kapcsolat problémáját vizsgáljuk, nyilvánvaló, hogy a vers maximálisan kielégíti a niuisuke bashoo-i követelményét, hiszen a nyári pásszit és az örök álmatag alvó harcosok közötti összefüggés nem szavak asszociációján alapul, hanem a két kép közötti magasabbrendű hangulati összhang révén valósul meg. Megjegyezzük, hogy ezt a haikai-t Frank Livingstone Huntley is idézi "Zen and the Imagist Poets of Japan" /Zen és Japán imagista költői/ c. cikkében<sup>121</sup>, s a költemény legnagyobb értékének azt tekinti, ahogyan a fény /nyári pásszit/ és a sötétség /nyugvó harcosok/ szembeállításával élet és halál, jelen és múlt viszonyát is kifejezi.



Bashoo művészetének helyes értékeléséhez akkor jutunk közelebb, ha haikai-reformjának lényegét tüzetesebben megvissgáljuk. Mint kifejtettük, Bashoo alapvető célkitűzése az volt, hogy a köznapi lét valóságát, annak minden szomorúságát, fájdalmát, minél pontosabban visszaadja, másszóval, hogy a leg-egyszerűbb, "legköltőietlenebb" témát is a költészet magaslatára emelje. Ennek eszköze, mint ismeretes, a stílus nemes eleganciája, finom választékossága volt, amely azonban jellegéből adódóan szemben állt a realista ébrázolás követelményeivel. Bashoo kezdettől fogva tudatában volt e módszer el-  
lentmondásainak; költői nagyságát az mutatja, hogy művészi eszközeinek birtokában képes volt feloldani azokat. A nyelvi eleganciát sohasem öncélúan alkalmazta, hanem meghatározott funkcióval látta el. Azáltal, hogy az emberi lét szomorúságát, fájdalmát a versben megnemesítette, egyben le is küzdötte; ezen túlmenően egy magasabb, univerzális szférába emelte.<sup>122</sup> Ennek az elvont, csupán intuició útján megragadható síknak felvillantásával a költő nem arra törekedett, hogy a szubjektumnak a természetben való feloldását mint végcélt mutassa be, hanem arra, hogy a külvilággal való pillanatnyi azonosulás után ismét visszatérjen a szubjektum világához, s azt új megvilágításba helyezve, mélyebb összefüggéseiben vizsgálja. Így Bashoo lírai világában az egyedi és az általános, a szubjektív és az objektív oldal között kölcsönös éremlés figyelhető meg, amelynek köszönhetően a költő legszubjektivebb pillanataiban

sen zárkózik az elefántcsont-toronyba /lásd a Taši ni  
yande kezdetű vers/, és megfordítva, amikor látszólag  
csupán a külvilágról ír /Furnike ya.../, szubjektuma ak-  
kor is jelen van.



3. A haikai Bashoo utén

Matsuo Bashoo korszakalkotó jelentőségű poétikai reformja révén a haikai történetének legfontosabb állomásához érkezett. Bashoo azonban nemcsak összefoglalta a betett a korábbi irányzatok eredményeit, hanem új költészeti törekvések elindítójává is vált. Tíz tanítványa<sup>123</sup> a mester forradalmi újításait tekintette követendő példának és megalapította a Shoomon-iskolát, amely a Bashoo-féle költészeti elvek következetes alkalmazását és továbbfejlesztését tűzte ki célul. Az újjászületett haikai-költészet Bashoo életében páratlan népszerűsége tett szert, halála után azonban - főként a tanítványok költészetében mutatkozó ellentétek hatására - a mozgalom hanyatlásnak indult, majd égakra bomlott. A Shoomon-iskola hanyatlási folyamatának, az új pártok költészeti elveinek részletes ismertetése a jelen dolgozat kereteit szétfeszítené, ezért csupán annak az irányzatnak bemutatására szorítkozunk, amely legalkalmasabbnak bizonyult arra, hogy a Shoomon-iskola Bashoo-nál szerényebb tehetségű költői tevékenysége nyomán megmerevedett haikai műfaját megújítsa.

Az általános hanyatlási folyamat közepette felerősödtek azok a hangok, amelyek a Bashoo-féle hagyományokhoz való visszatérést sürgették.<sup>124</sup> Vezetőjük Yosa /Taniguchi/ Buson, a haikai történetének Bashoo után legnagyobb alakja volt, aki a mester iránti tisztelete ellenére nem érte be a hashoo-i költészeti elvek gépies alkalmazásával, ha-



nem azok újjáteremtése útján új stílust alakított ki.

Életének első felében érdeklődése elsősorban a festészet felé irányult. Kezdetben a kínai festészet /nanga/ tette rá a legnagyobb hatást, majd megpróbálkozott a sajátos humorú festészeti műfajjal, a giga-val. Később az irodalmi ihletésű bunjinga hatása alá került, amelynek országszerte elismert képviselőjévé vált; majd a haikai-költészet és a festészet elemeinek mesteri összeötvöztetésével megteremtette az egyedülállóan újszerű haiga festészeti stílust.

Érdeklődésének középpontjába fokozatosan a költészet problémái kerültek. 1766-ban Tan Taisi-val<sup>125</sup> és Kuroyanagi Shoohá-val<sup>126</sup> együtt megalapította a Sangasha nevű haikai-kört. Ekkor kristályosodott ki Buson költői stílusa, amelyet érzéki szépség s kifinomult művészi ízlés jellemez.

Haikai-elméletének alapja a múlt hagyományainak tisztelete, valamint a köznapi világban való felülemelkedés igénye volt.<sup>127</sup> Ez a sajátos ötvözet a Basho-féle "klasszikus" haikai-stílussal szemben egy "romantikus" irányzat kialakulását eredményezte. Basho, elméletében, mint az előző fejezetben kifejtettük, a mindennapi lét valóságának költői nyelven történő ábrázolása játszotta a vezető szerepet. Ezzel szemben Buson egy misztikus, transzcendentális világba vágyódott, amelyet a költészet és a festészet ele-

meinek szintézisével idézett az olvasó képzelete elé. A köznapi valóságtól való elszakadás igénye egyedülállóan magas szintű művészi érzékenységet eredményezett, ugyanakkor - bizonyos esetekben - Buson költészetének elszemélytelenedéséhez is vezetett. Természetesen nem arról van szó, hogy Buson közömbösen szemlélte volna a köznapi lét fájdalmát, szomorúságát, hanem arról, hogy a realizmuson túli világban vélte felfedezni az igazi költői szépséget. Buson Bashoo-hoz hasonlóan átérezte a magányos ember szomorúságát, de míg Bashoo teljesen átadta magát ennek az érzésnek, s ezáltal próbált felülemelkedni rajta, Buson hiábavalónak, céltalannak ítélte a szubjektum világába való beérkőzést s az emberi lét végső értelmének keresését. 128

Buson elsősorban az elmúlt, távoli, nehezen megközelíthető, szokatlan jelenségek iránt vonzódott. E magatartás okait egyrészt alapvetően romantikus beállítottságában, ifjúkora utáni nosztalgikus vágyakozásában kereshetjük, másrészt abban, hogy a külvilággal szemben a szubjektumot másodlagosnak, alacsonyabbrendűnek tekintette. Haikai-versei így nem szükségképpen saját egyéniségének tükörképei, hanem költészetét egy esztétikai világhoz közelítik, amelyben gondosan megtervezett, örök érvényű szépség uralkodik. Ez az esztétikai felfogás, amely természetábrázolására is rányomja bélyegét, mindenekelőtt festészeti tanulmányainak ha-



tásáról tanáskodik. Buson igazi jelentősége talán éppen abban rejlik, ahogyan a festészeti látásmód segítségével a haikai eszköztárát kibővítette, s ezáltal a műfaj történetében új fejezetet nyitott.

Ha rövid pillantást vetünk Buson kortársaira, a 18. század első felében alkotó haikai-költőkre, általában véve megállapíthatjuk, hogy a fő törekvésük, nevezetesen a basho-i hagyományokhoz való visszatérés igénye, és az alapvetően romantikus beállítottságuk közötti ellentmondás érdekes, újszerű költészetet hozott létre. Tan Taigi és más kortárs költők művészetében a természetábrázolás csupán látszólag realisztikus; költeményeik valójában egy tisztán esztétikai jellegű világot mutatnak be, amelyet alkotóik - a klasszikus japán és kínai irodalom beható tanulmányozása során - kifinomult költői érzülettel idéztek fel. E maguk teremtetten fantáziavilág költői megjelenítése ugyanakkor korántsem jelentett a valóság problémái elől való menekülést. Ellenkezőleg, a haikai fejlődését pozitívan befolyásolta, mert a viszonylag merev formai kötöttségekkel szemben olyan szabadabb verseformákat eredményezett, amelyek elősegítették a jiyūritsu-haiku /haiku-szabadverse/ műfajának kialakulását, ill. a shaseishu névű irányzat kibontakozását. Ez utóbbi mozgalom számos tekintetben rokon vonásokat mutat az imagista költészeti stílussal.

A haikai történetében fontos hely illeti meg Kobayashi

Issá-t<sup>129</sup>, a Buson-féle "romanticizmus" és a modern haiku közötti időszak legkiemelkedőbb alakját. A japán költészet magányos óriása ő: sem mesterei, sem tanítványai nem voltak.<sup>130</sup> Issa sokoldalú, termékeny költő volt, aki a köznapí lét legjelentéktelenebbnek tűnő aspektusairól is hitelt érdemlően tudott írni: ebben Basho hatása figyelhető meg. Elődjeihez hasonlóan költeményeinek alapjául természeti képek szolgálnak, de a téma feldolgozásában Issa egyéni utakon jár, s olyan új érzésekkel, hangulatokkal, színekkel gazdagítja a haikai-költészetet, amelyekre ritkán vagy egyáltalán nem találunk példát a műfaj korábbi történetében: érzelmesség, irónia, sőt szarkazmus; de ismerünk olyan költeményeit is, amelyekből a szülőföld szeretetének hangja csendül ki.<sup>131</sup>

Az Issa által képviselt stílus, mint mondtuk, nem tudott tartósan gyökeret verni a haikai-költészetben, amely ismét zsákutcába került, s egy mindennapos, elcsépelet fordulatokat gépiesen ismétlő, felszínes irányzatnak /az ún. tsukinami-stílusnak/ adta át helyét. A Masaoka Shiki vezetésével kibontakozó modern haiku /kindai-haiku/ mozgalom azonban lehetővé tette, hogy a haikai elkerülje a pusztuláshoz vezető utat, s ismét eleven, életképes költészeti formává váljék.

A megmerevedett, sablonossá vált haikai-stílus elleni támadás több fronton indult meg, s mindenekelőtt az 1880-



as, 90-es években lépten-nyomon megalakuló haiku-körök tevékenysége nyomán bontakozott ki. Ezek közül legjelentősebbek az Ozaki Kooyoo alapította Shigin-kör, az Ono Shachiku vezette Tsukuba-kör, valamint az Ito Shoon irányításával létrejött Shii no Tomo-kör, amelynek Masaoka Shiki is tagja volt. Ezek a társaságok még nem rendelkeztek egységes, kiforrott programmal - nemegyszer dilettáns irodalmárok művészi kedvtelései számára biztosítottak lehetőséget, avagy klasszikus költők tanulmányozásában merültek ki - , minthogy azonban valamennyien élesen szemben álltak az ez idő tájt eluralkodó tsukinami-stilussal, közvetlenül előkészítették Masaoka Shiki haiku-reformját.<sup>132</sup>

Shiki elmélete kiindulópontja az, hogy a műfaj legnagyobb költője Bashoo, ezért a haiku megújítóinak is az ősforráshoz kell visszatérniük. Shiki-nek a haiku irodalmiságával kapcsolatos, az esztéticizmus jegyében fogant állásfoglalását Haiku Taiyoo /A haiku lényege/ c. művében olvashatjuk. Ebben a következőket írja:

"A haiku az irodalom része. Az irodalom a művészet /bi-jutsu = szépművészet/ része. Ennélfogva az esztétikum mércéje az irodalom mércéjével azonos. Vagyis az irodalom mércéje egyben a haiku mércéje is."

R.H.Blyth Shiki álláspontját alapjában véve elhibázottnak tekinti, mivel a költészetben "a szépség barát ugyan, de nem házastárs", s a jó költészet legfőbb ismérve "az em-

berieesség természete és a természet emberieessége",<sup>133</sup> ugyanakkor kétségtelen, hogy Shiki fejtegetései megfelelő elméleti bázist teremtettek haiku-reformja számára, amely mindenekelőtt a tsukinomi-stílus ellen irányult. Ez, a korábbi gyakorlattal szöges ellentétben álló kiindulópont ugyanis - mind tartalmi, mind formai vonatkozásban - újszerű, nemegyszer formabontó törekvések elindítójává vált.

- A tartalmi gazdagodás mindenekelőtt olyan új témakörök megjelenését vonta maga után mint a dolgozó nép, a parasztság élete, vagy a városi kispolgárság hétköznapijai, stb.
- A formai újítások pedig elsősorban a műfaj bizonyos szigorúan rögzített szabályainak elvetését, valamint a shasei-ron elméletének bevezetését és alkalmazását érintették.

A shasei kínai eredetű szó és kezdetben festészeti műszóként használták. Jelentése: "természet utáni rajzolás", "vázlat". A kifejezést Shiki vezette be a haiku-költészet szótárába, s olyan új irányzat elméleti megalapozásához használta föl, amely, mint említettük, művészi célkitűzéseiben rokon vonásokat mutat a mintegy 10-15 évvel később jelentkező angol-amerikai imagista költészeti mozgalommal.<sup>134</sup>

Shiki nézete szerint a költészet feladata nem a riscó /eszme/ bemutatása, hanem a shasei, azaz a természet, ill. a mindennapi lét jelenségeinek realisztikus, objektív ábrázolása. - Ezen a ponton szembevetendő a hasonlóság a haiku-



költészet hatását kétségtelenül magukon viselő imagista manifesztumok, ill. Shiki követelményei között. - A Shiki-féle esztétika másik sarkalatos pontja az volt, hogy a költészetnek a valóság lényegét annak megjelenési formáján keresztül kell bemutatnia. Mászóval, a shasei szemlében fogant haiku feladata az, hogy a valóság felszíni formáját élénk színekkel, elevenen, konkrétan, kézzelfoghatóan írja le, s ezáltal érzékeltesse a mögötte rejlő lényegét. Ez a célkitűzés eszünkbe juttatja Ezra Pound imagista kiáltványának első pontját: "A 'dolog' direkt kezelése." Shiki további törekvései közül említésre méltó a haiku nyelvének modernizálása is, amely Any Lowell hasonló irányú kísérleteivel mutat rokonságot.

Shiki költészeti elveinek elemzésekor első látásra szemünkbe tűnik azok sajátos kétarcúsága. Shiki ugyanis, mint a fentiekből kiviláglik, elméletének megalapozásához Bashoo realisztikus természetábrázolásához nyúlt vissza; a shasei-elmélet kidolgozása ugyanakkor kétségkívül agán viseli a 19. század második felének művészetét meghatározó realizmus vívmányait is. Ez utóbbi vonatkozásban nem egymástól távol eső kulturális jelenségek véletlenszerű egybeeséséről van szó, hanem annak a hatásmechanizmusnak konkrét megnyilvánulásáról, amely az 1854-ben a külvilág számára kapuit megnyitó Japán irodalma, és a nyugat-európai irodalomban ez idő tájt uralkodó stílusáramlatok között bontakozott ki.

- Másrészt, Bashoo és az európai realizmus keveredése Shiki esztétikájában szemléletesen példázza azt a figyelmenreméltó tény is, hogy a japán művészetben s irodalomban gyakran találkozunk olyan jelenségekkel, amelyek az európai kultúrában évszázadokkal később bukkantak fel, s amelyek emélfogva - közvetve vagy közvetlenül - ösztönzőleg hatottak azok megjelenésekor /pl. a japán fametszetek és a francia impresszionista festészet/.

Shiki haiku-reformjának második szakasza Buson újfelfedezésével kezdődött. 1899-ben jelent meg Haijin Buson /Buson, a haiku-költő/ c. tanulmánya, amelyben párhuzamot vont a haikai két legnagyobb alakja között. S bár, mint R.H.Blyth megállapítja, az összehasonlítás lényegében Bashoo javára dőlt el,<sup>135</sup> Bashoo költészetének szubjektív, introspektív mozzanataival szemben elismeri és értékeli Buson művészetének külvilág felé forduló, tehát végső soron objektív jellegét.<sup>136</sup> Shiki szemléletmódjának változására vonatkozólag arra a következtetésre juthatunk, hogy Bashoo és Buson egymással látszólag ellentétes költészetében felismerte azokat az egymást kiegészítő sajátosságokat, amelyeket azután a maga költészeti elméletében magasrendű szintézisbe olvasztott.

Masaoka Shiki költészeti reformjának jelentőségét az országszerte működő haiku-körök egyöntetűen felismerték, s a shasei-elmélet lelkes követőkre talált. Utódai közül



Kawahigashi Hekigotoo, Takahama Kyoshi és más haiku-költők magukévá tették és továbbfejlesztették Shiki elméletét, ezáltal betetőzve az általa elindított reformmozgalmat. A modern haiku e két legjelentősebb alakjának tevékenysége nyomán a shassishugi mozgalma két pártra szakadt. A konzervatívabb irányvonalat képviselő Kyoshi költészetének alaphangját - Shiki elméletével szemben - a szubjektív, emocionális tényezők, a Busen-ra visszavezethető romantikus beállítottság, valamint egy sajátos időszemlélet határozták meg.<sup>137</sup> - A másik oldalon Kawahigashi Hekigotoo a Shiki-féle haiku-stilus közvetlen letéteményesének mondható. Költészetében fontos szerep jut az érzékszervek működésén alapuló pontos, precíz megfigyelésnek, ill. képalkotásnak, amely - a korábban idézett imagista programnyilatkozatok tanúsága szerint - a T.E.Hulme által elindított és Ezra Pound, majd Any Lowell által betetőzött költészeti irányzatnak is kiindulópontja volt. - Az érzelmi tényezők szerepének megítélésében Hekigotoo Shiki és Kyoshi között foglal helyet: az előbbi objektivitásával s az utóbbi túlsótt emotionalizmusával szemben a valódi költői érzéseket bemutató realizmus fontosságát hangsúlyozza. Hekigotoo kétségtelenül Shiki nyomdokaiban jár, amikor - mestere némileg általánosan megfogalmazott shasei-elméletét átértelmezve - a "természet utáni rajzolás" elvét az "emberi valóság realiztikus ábrázolásának" elvévé tágitja. A ter-

mészetábrázolás sem passzív szemlélődés eredménye többé, hanem a természetet aktívan megismerni kívánó tudat tevékenysége.

Korszakalkotó jelentőségűek Hekigotoo költészeti elméletének a haiku formai oldalára vonatkozó összetevői. Formabontó törekvései, amelyek a műfaj kereteinek szétfelesztését jelentik, egy új költészeti forma, a haiku-szabadvers kialakulását eredményezik. Hekigotoo versei a haiku szellemét őrzik meg csupán, formai szempontból azonban nem követik azokat az előírásokat, amelyeket a műfaj legnagyobb alkotói rögzítettek. Elvetik a hagyományos 17 szótagos formát, s számos esetben eltekintenek az évszakra utaló szó /kigo/ használatától is. A hagyományos tematikát Hekigotoo jelentősen kibővíti, s a korabeli köznyelv szavainak fokozott alkalmazásával a haiku-t mintegy a modern kor irodalmának igényeihez igazítja. Talán ennél is fontosabb a költőnek az a felismerése, hogy a vers ritmusát nem szerkezeti, hanem tartalmi, ill. érzelmi tényezők határozzák meg. Az ilyen elvek alapján építkező haiku ugyanis félreismerhetetlenül rokonságot mutat a nyugat-európai költészetben meghonosodott szabadverssel, amelynek kialakulása a 19. század második felére tehető s amely - mint korábban kifejtettük - az imagista költészeti irányzatnak is egyik legfontosabb termékenyítő forrása.

- A haiku-szabadvers kidolgozásának másik legjelentősebb



eredménye az volt, hogy - s ezen a ponton újra találkozunk a Kawahigashi Hekigotoo által képviselt, forradalmian újszerű radikális stílus a Takahana Kyoshi-féle, a költői szubjektumot előtérbe helyező, a romantizmus hagyományait őrző irányzattal - a formai kötöttségektől való szabadulás lehetővé tette a költői egyéniség szerepének meg-növekedését is. Ennek hangsúlyozását különösen azért tartjuk lényegesnek, mert a szubjektív, emocionális tényezők előtérbe kerülése a modern haiku történetében a szimbolizmus megjelenését vonta maga után: azon költészeti irányzatát, amelynek gyökerei - mint a következő fejezetben részletesebben kifejtjük - Bashoo-ig nyúlnak vissza, s amely ugyanakkor, a századvégi francia szimbolista költészet alakjában, az imagizmus esztétikájára is döntő hatást tett.

A japán haiku történetét - a dolgozat témájából adódó követelményeknek megfelelően - a 20. század 10-es, 20-as éveire, tehát nagyjából az imagizmus virágzásáig követhetjük nyomon. Ennélfogva az imagizmus japán forrásaira vonatkozó következtetéseinket is csupán a fentiekben elemzett korszakok alapján vonhatjuk majd le. Mielőtt ezt megtennénk, zárjuk le a legutóljára áttekintett haiku-irányzat elemzését azzal a megállapítással, hogy a chaseishugi mint stílus azért tekinthető fordulópontnak a haiku történetében, mert olyan fejlődési folyamatot tetőzött be, amelynek gyökerei lényegében a műfaj kialakulásának ide-

jére nyúlnak vissza. Hiszen a shaseishugi, a "természet utáni rajzolás elve" a haiku egész története folyamán csaknem minden költő alapvető törekvése volt; a különbség "csupán" annyi, hogy ugyanazon elv milyen művészi célkitűzések megvalósításához szolgált kiindulópontul. Ha a haiku történetét ebből a szempontból újra felidézzük, világossá válik egyrészt, hogy a shaseishugi, a formai újításoknak köszönhetően - a mennyiségi változások minőségbe való átcsapásának törvénye alapján - természetyszerűleg vezetett a haiku-szimbolizmus kialakulásához; másrészt az is, hogy e változás potenciális feltételei a haiku műfajának lényegéből következnek. Ha ezt felismerjük, másodlagos jelentőségűvé válik annak a mindenkiben felmerülő kérdésnek megválaszolása, hogy a Masaoka Shiki elméletéből kibontakozó századvégi shasei-stilusu haiku közvetlenül hatott-e az angol-amerikai irányzatra, amely a "japán imagizmus" kialakulásához képest 10-15 évvel később jelent meg, s amely a továbbiakban párhuzamosan fejlődött azokkal.

Meggyőződésünk szerint - a kézenfekvő analógiák alapján nem tekinthető véletlennek, hogy a haiku történetében a századforduló táján végbement változások: a shaseishugi elméletének kidolgozása és továbbfejlesztése, ill. átértelmezése úgyszólván tükörképei az imagista költészeti irányzat fő törekvéseinek, mint ahogyan az sem véletlen, hogy az imagizmus egyik legfontosabb ihletforrása éppen a japán haiku volt.



Mindent egybevetve elmondhatjuk, hogy az imagizmus és a shasei-stílusú haiku közötti párhuzamok, amelyeket a fentiekben kimutattunk, a két, egymástól földrajzilag távol eső, esztétikai felfogásában azonban szembetűnő rokonságot mutató költészeti irányzat között szorosabb összefüggésre engednek következtetni, mint ahogyan az imagizmus történetével foglalkozó munkák általában feltételezik.<sup>138</sup> E felismerésből adódóan dolgozatunk elsődlegesen erre a kritika által viszonylag elhanyagolt területre koncentrál. Legfőbb feladatunknak azt tekintjük, hogy az imagista vers és a japán haiku közötti párhuzamok feltérképezésével és értékelésével új megvilágításba helyezzük az imagizmus egyes forrásai közötti összefüggéseket. Vizsgálódásaink során arra a meggyőződésre jutottunk, hogy az imagizmus japán forrásainak elemzése kettős haszonnal kecsegtet. Egyrészt a japán haiku-vers - mind basho-i, mind shasei-stílusú változatában - stílusjegyei alapján modellként szolgálhat az imagista költemény, s ezen keresztül az imagizmus mint költészeti irányzat elemzéséhez-értékeléséhez; másrészt választ adhat arra a kérdésre, hogy az imagizmus eklektikusnak tűnő költészeti elméletében miként fonódhattak össze olyan heterogén források, mint a francia szimbolizmus vagy a távol-keleti költészet.

#### **IV. TÁVOL-KELETI HATÁSOK AZ IMAGIZMUS KÖLTÉSZETÉBEN**



Ebben a fejezetben - a korábban felvetett kérdések megválaszolásával - megkíséröljük értékelni az imagizmus és a japán haiku-költészet kapcsolatát, majd Ezra Pound és Amy Lowell néhány haiku-moderban írt versének elemzése útján foglalkozunk az imagista költők haiku-értelmezésének problémáival.

Az eddigi kutatások tükrében megállapítható, hogy az imagista költők két csatornán, nevezetesen az angol Basil Hall Chamberlain és a francia Paul-Louis Couchoud munkásságán keresztül ismerkedtek meg a haiku-költészettel. Véleményünk szerint több szempont szól emellett, hogy a francia közvetítést tekintsük elsődlegesnek.

1880-ban látott napvilágot B.H.Chamberlain, a kiváló japanológus The Classical Poetry of the Japanese /A japánok klasszikus költészete/ c. versfordításgyűjteménye, amelynek előszavában a szerző kitűnő áttekintést nyújt a klasszikus japán költészetről. Az imagizmus japán forrásainak vizsgálata szempontjából elsősorban szóba kerülő haiku-költészetről Chamberlain még nem tesz említést, hiszen műve a klasszikus korszakot, vagyis a Man'yōshū<sup>139</sup> korának költészetét tárgyalja. 1902-ben Chamberlain tanulmányt tett közzé Bashō and the Japanese Poetical Epigram /Bashō és a japán költői epigramma/ címmel<sup>140</sup>, amelyben - a japán és az angol költészet között vont párhuzamokban mutatkozó némi elfogultsága ellenére - fontos megál-

lapításokat találhatunk a haiku-költészet lényegére nézve:

"/A japán haiku/ valamilyen természeti tény rövid lejegyzése, esetleg valamilyen érzés vagy képzet jelzésszerű bemutatása... A legjobb japán epigramma olyan, mint egy kénlelőnyílás, amelyen át egy másodpercig nézhetünk valamilyen kis természeti tényt vagy hétköznapi eseményt. Egy hirtelen felvillanás..."

Ha a japán költészet franciaországi hatását vizsgáljuk, mindenekelőtt Judith Gautier nevét kell megemlítenünk. 1885-ben jelent meg Versek a szitakötőről c. antológiája, amely 85 tanka-stilusban íródott verset tartalmaz. Mint J.B.Harmer megállapítja<sup>141</sup>, nincs konkrét bizonyítékunk arra nézve, hogy Judith Gautier műve közvetlenül hatott-e az imagistákra. Joggal feltételezhető azonban, hogy a Versek a szitakötőről c. kötet nem volt ismeretlen Paul-Louis Couchoud számára, aki, mint korábban említettük, a haiku-írás divatját honosította meg a francia irodalomban. 1906-ban Les Épigrammes Lyriques du Japon /Japán lírai epigrammái/ címmel tanulmányt tett közzé a Les Lettres c. folyóiratban, amelyet számos japán haiku-fordítás egészített ki. Az imagizmussal foglalkozó kritika kiderítette, hogy az első imagista kör tagjai nemcsak ismerték Couchoud tanulmányát, hanem ihletet is merítettek belőle. Ennélfogva úgy véljük, Couchoud alakja kulcsfontosságú a dolgosat által felvetett probléma-



kör vizsgálata szempontjából: egyrészt azért, mert haiku iránti lelkesedése közvetve azt bizonyítja, hogy a századforduló francia költészete - tudatosan vagy öntudatlanul - olyan irodalmi formákat keresett, amelyekben önön elveinek előképére lelhetett; másrészt azért, mert azáltal, hogy Couchoud a századelő angol és francia irodalmában megnyilvánuló Távol-Kelet iránti érdeklődést mintegy közös mederbe terelte, újabb oldalról támasztja alá azt a hipotézisünket, hogy az imagizmus francia és japán forrásai között szoros összefüggés áll fenn. A továbbiakban rátérünk a kapcsolatok részletes elemzésére.

Mint az imagizmus számos kutatója egyöntetűen megállapítja, a mozgalomhoz tartozó költők költészeti elveik megfogalmazásában különféle irodalmi előképekre, mindenekelőtt a francia szimbolizmusra és a japán haiku-költészetre támaszkodtak. E kétségtől heterogén források elemzése során a kritikusok többsége arra a meggyőződésre jut, hogy az imagista esztétika alapjában véve eklektikus, egymásnak nemritkán ellentmondó elméletek halmaza. Véleményünk szerint azonban, az imagisták költészetében legfontosabb szerepet játszó két forrás közötti kapcsolatok, analógiák azt bizonyítják, hogy az elméletükben feltételezett eklekticizmus csupán látszólagos. Ugy véljük, a megállapításunk akkor is helytálló, ha a francia szimbolizmus és a japán haiku közötti rejtett összefüggések magukban az

imagista költőkben nem, vagy csak részben tudatosodtak.

Mint a haikai történetéről szóló fejezetünkben kifejtettük, e költészeti forma lényegi sajátosságai kezdettől fogva magukban hordozták egy mai értelemben vett szimbolikus ábrázolásmód kialakulásának csiréit. A 17 szótagos forma eleve szükségessé tette az elliptikus fordulatok alkalmazását, amely végső soron azt eredményezte, hogy a költő mondanivalóját a sejtetés módszerével, szimbolikus formában fejezte ki. Ugy véljük, nincs ellentmondás e szimbolikus látásmód - amely a haikai rövidségének egyenes következménye -, és a műfaj másik legfontosabb követelménye: a természeti képeken alapuló, pontos, precíz képalkotás, a konkrétság között sem. Hiszen a japán esztétikának ama felismerése, hogy ember és természet között kölcsönös kapcsolat áll fenn, éppen e szimbolizmussal összefüggésben értelmezhető. A jó haikai-vers legfőbb célja ugyanis az, hogy ezt a szubjektum és objektum egybeolvadásának formáját öltő kapcsolatot jelenítse meg. Ha e cél tökéletesen megvalósul, a költemény egy érzékek feletti világ képét idézi fel, amely köznap fogalmainkkal nem írható le. Igaz, a haikai-költő a valós és transzcendentális világ közötti kapcsolat megteremtéséhez nem szimbólumokat, helyesebben nem szimbólum névvel jelölt költői eszközöket, hanem - különböző komponensekből álló - hangulati egyezéseket, analógiákat használ. De - bár eszközeik eltérőek -



a haikai-műfaj legkiválóbb alkotóinak és a francia szimbolistáknak alapvető törekvése lényegében ugyanaz: elszakadni a valóság felszíni formáitól s felemelkedni egy érzéseinkkel megfoghatatlan, csupán intuició útján megragadható, irracionális világba. Hasonlóságot látunk abban is, hogy e világ felidézése sem a haikai-költőknél, sem a szimbolistáknál nem végcél, hanem eszköz, amely a szubjektum mélyebb, alaposabb megismerésére, ill. az objektív valóság rejtett, lényegi összefüggéseinek feltérására szolgál.

A tartalmi egyezéseken túl formai analógiák is alátámasztani látszanak hipotézisünket. Egyfelől a különböző érzetek egymásba mosása, a szünesztézia, egyaránt sajátja a haiku-nak s a szimbolista versnek; másfelől a költői egyéniség korlátlan kibontakozásának követelménye mind a haikunál, mind a szimbolista költeménynél szabad verseformákat: a jivuuritsu-haiku-t /haiku-szabadvers/ és a vers libre-t /szabadvers/ hozta létre.

Ha újra felidézzük a haikai történetéről szóló fejezetben elmondottakat, nem tekinthetjük pusztán véletlennek, hogy a shasei-stílusú haiku szimbolizmusba hajlása - amely a Rashoo-val kezdődő folyamat betetőzését jelenti - úgyssólván párhuzamosan haladt az európai szimbolizmus kialakulásával. Ha következtetéseink helytállóak, a haiku szimbolizmusa újabb meggyőző példa arra, hogy bizonyos távol-keleti ten-

denciák évszázadokkal megelőzhetik nyugat-európai művészeti jelenségek kibontakozását, s ha azok kialakulására közvetlenül nem is hatnak, érdekes, figyelmenreméltó analógiákként előbb-utóbb felszínre kerülnek. Megítélésünk szerint azonban e konkrét esetben ennél jóval többről van szó: nevezetesen arról, hogy két irodalmi jelenség szorosan összefonódik egy harmadik irányzat elméleti megalapozásában.

A rendelkezésünkre álló források birtokában semmi kétségünk sem lehet afelől, hogy az imagista mozgalom megalapítói, T.E.Hulme és F.S.Flint foglalkoztak a haiku-költészet kérdéseivel. Az is nyilvánvaló, hogy míg Chamberlain A japánok klasszikus költészete c. antológiájához írott előszavából és haiku-tanulmányából mindenneklőtt a japán költészet általános jellemzőivel, valamint a haiku szellemével ismerkedtek meg, addig Couchoud műve közvetlenül ösztönözte őket önálló haiku-versek írására. Mint ismeretes, 1908-ban jelent meg a The New Age c. folyóirat hasábjain Flint két haiku-fordítása, amelyek Couchoud francia fordításainak - az egyik közülük éppen a már korábban idézett Moritake-vers, amely közvetlenül hatott Ezra Pound-ra - angolra ültetett változatai. Ez a tény véleményünk szerint egyik döntő bizonyítéka annak, hogy az imagisták haiku-inspirációja elsősorban francia forrásokból táplálkozik.



Az imagizmus története című, 1915-ben megjelent tanulmányában, amelyre korábban már hivatkoztunk, Flint arról tudósít, hogy az imagizmus megalapítói - a maguk szórakozására - tucatnyi tanka- és haikai-verset írtak.<sup>142</sup> A kritika jelenlegi állása szerint e versek közül sajnos egy sem maradt fenn. Rendelkezésünkre állnak viszont Hulme-nak az imagizmus költészetével kapcsolatos feljegyzései, s azok a költeményei, amelyek ezen elvek illusztrálásának céljából íródtak. Hulme maga ugyan nem említi, hogy ars poeticá-jának megfogalmazásában inspirálták-e japán költészeti formák, de mivel fennmaradt költeményei félreismernhetetlenül megukon viselik haiku-tanulmányainak hatását, talán érdemes röviden kitérni ezek általános vonásaira, majd kissé részletesebben megvizsgálni azokat a költészeti elveket, amelyeket e versek támasztanak alá elméletileg.

Hulme öt költeménye, mint korábban említettük, Ezra Pound Ripostes /Válaszok/ c. kötetének, ill. a Herbert Read által összeállított Elmélkedések c. esszégyűjteménynek utószavában jelent meg, The Complete Poetical Works of T. S. Hulme /T.S.Hulme Összes Költői Művei/ címmel. E költemények, mint a Hulme által propagált új stílus előhírnökei, hiven tükrözik szerzőjük költészetelméleti tanulmányainak elmélyülését, különféle irodalmi hatások egybeötvöztetésére irányuló törekvését.

The Embankment

Once, in finesse of fiddles found I ecstasy,  
In a flash of gold heels on the hard pavement.  
Now I see  
That warmth's the very stuff of poesy.  
Oh, God, make small  
The old star-eaten blanket of the sky,  
That I may fold it round me and in comfort  
lie.

Rögtönzött fordításban: "Valamikor hegedűk finom szépségében találtam gyönyörűséget/, Arany sarkak villanásában a kemény kövezeten./Most már látom/Az a melegség a költészet lényege./Ó, Istenem, zsugorítsd össze az ég üreg, csillagok-rágta takaróját/, Hogy magam köré csavarhassam s kényelmesen lepihenhessek."

A vers ugyan nem tekinthető angol nyelven írt haiku-nak, hiszen nem követi a hagyományos japán költészeti műfaj szigorúan megszabott 17 szótagos formáját, de rövidségében, tömörségében s az "ég üreg, csillagok-rágta takarójának" természeti képében a haiku szellemét idézi. Talán ennél is lényegesebb a vers haiku-ra emlékeztető szerkezete, valamint az a sajátossága, hogy a villanásszerűen bemutatott, egyéni képzettársítást tükröző költői képek közötti összefüggés megteremtését a költő az olvasóra bizza.



A fenti jellegzetességek még szembetűnőbb, letisztultabb formában jelentkeznek a Dokk felett c. versben:

Above the Dock

Above the quiet dock in midnight,  
Tangled in the tall mast's corded height,  
Hangs the moon. What seemed so far away  
Is but a child's balloon, forgotten after play.

Rögtönzött fordításban: "Éjfélkor a dokk felett/, Belegabalyodva a magasba szökő árboc kötélzetébe/, Csüng a hold. Ami oly messzinek tűnt/, Csupán egy gyermek léggömbje, elfeledve a játék után."

Az Ősz c. költeménynek feltehetően az biztosít kiemelkedő helyet Hulme költői "oeuvre"-jében, hogy benne a francia szimbolizmus és a japán haiku alkotóelemei sajátos, egyéni szintézisben tanulmányozhatók.

Autumn

A touch of cold in the Autumn night -  
I walked abroad,  
And saw the ruddy moon lean over a hedge  
Like a red-faced farmer.  
I did not stop to speak, but nodded,  
And round about were the wistful stars  
With white faces like town children.

Rögtönzött fordításban: "A hideg lehelete egy őszi éjszakán - /Idegenben vándoroltam/, s láttam, hogy a rőt hold a sővényre hajol/Mint egy vörösképu farmer./Nem álltam meg, hogy beszéljek, csak bólintottam/, S körös-körül a sóvárgó csillagok/Fehér arcúak, mint városi gyerekek."

A költemény száraz, tényközlő előadásmódja, természeti képeken alapuló tagolódása, a költő éjszakai vándorútja, a hold s a csillagok - a japán költészet kelléktárának fontos elemei - a haiku atmoszféráját teremtik meg, míg a képalkotás sajátosságai, a metaforák használata /rőt hold = vörösképu farmer; sóvárgó csillagok = fehér arcú gyerekek/ inkább a szimbolizmus hatásáról tanúskodnak.

Művészi értéküket tekintve e költemények talán nem érik utol a későbbi imagisták műveinek színvonalát; kétségtelen azonban, hogy meggyőzően példássák szerzőjük költői törekvéseit, amelyek elhatározó jelentőségűek az imagista mozgalom kialakulása szempontjából.

Hulme felfogása szerint a művész legalapvetőbb feladatának lényege a percepció, vagyis a külvilág jelenségeinek érzékelése-észlelése, és a kommunikáció, azaz e benyomások nyelvi megjelenítése, kettősségében rejlik.<sup>143</sup> Ebből a felismerésből kiindulva behatóan foglalkozik az új, általa "neoklasszikus"-nak nevezett költészeti stílus kifejezőmódjának, képalkotásának problémáival. Minthogy



a nyelv szavai, amelyek a külvilágról szerzett benyomások, érzékletek közvetítésének szerepét töltik be, természetük-nél fogva konvencionálisak és általánosító jellegűek, azaz kevésbé alkalmasak a költő egyéni érzéseinek ábrázolására, Hulme olyan elméletet dolgoz ki, amely véleményünk szerint feltétlenül rokonságot mutat a haiku-költők módszerével.

"Minden szónak látható képnek /"image"/ kell lennie", írja Hulme Feljegyzések a nyelvről s a stílusról c. művében. "Soha, soha, soha ne használjunk egyszerű kijelentést. Ennek nincs hatása. Mindig analógiákra van szükségünk, amelyek megteremtik annak az "üvegen-túli-másik-világnak" hatását, amelyet elérni kívánok."<sup>144</sup> "A gondolat megelőzi a nyelvet, s abból áll, hogy elménkben egyidejűleg két különböző kép jelenik meg."<sup>145</sup>

Nem kevesebbről van tehát szó, mint annak felismeréséről, hogy a költői hangulat, ill. érzés versbeli kifejezésére legalkalmasabbak az egyszerű szavakkal kifejezett, villanásszerűen bemutatott költői képek, amelyeket a költő csupán tényszerűen közöl. A közöttük rejlő mélyebb összefüggések, amelyeknek megteremtését a költő az olvasóra bízta, nem logikai tevékenység, hanem a szimbolisták által hangsúlyozott intuíció útján ismerhetők fel. - Talán nem szükséges külön kiemelnünk, hogy Hulme elmélete nemcsak azért lényeges, mert kiindulópontul szolgált Ezra Pound - a haiku által nagymértékben befolyásolt - "image"-, ill.

"vortex"-definíciója számára, amelynek vizsgálatára a későbbiekben részletesen is kitérünk; hanem azért is, mert kétségtelenné válik számunkra, hogy Hulme módszere lényegében a haiku-költőkével analóg.

Természetesen nem arról van szó, hogy Hulme költészeti elveinek megfogalmazásában kizárólag a haiku-esztétikából merített volna ihletet, hiszen a köznapis valóság és az érzékeken túli transzcendens világ közötti, intuíción útján történő kapcsolatteremtés éppoly szervesen hozzátartozik a szimbolizmus eszmerendszeréhez, ill. a Hulme által tanulmányozott bergeson-i filozófiához, mint a haiku elméletéhez. Túlzás lenne tehát mechanikusan egyenlőségjelet tenni Hulme esztétikája és a haiku-költészet közé; inkább arra szeretnénk rámutatni, hogy az imagista mozgalom megalapítói, akik művészeti elveinek kidolgozásához a francia szimbolizmus szolgáltatott kiindulási alapot, hogyan jutottak el Hulme tevékenysége nyomán ahhoz a méltán forradalminak nevezhető költői technikához, amely számos ponton szembetűnő rokonságot mutat a haiku költészeti elveivel. Amennyiben feltevéseink helytállóak, bebizonyosodik, hogy Hulme nemcsak kísérletezett haiku-írással, hanem felismerte a költészeti forma legfőbb sajátosságait és beépítette azokat saját költészeti elméletébe. Röviden úgy fogalmazhatnánk, hogy Hulme, kritikai látásmódjának köszönhetően, bizonyos tekintetben elszakadt a kiindulópontul választott



szimbolista esztétikától, és annak általa felhasználhatónak ítélt alkotóelemeit a haiku elveivel összegyúrva, megteremtette a későbbiekben imagizmus néven ismertté vált költői technikát.

A szimbolizmus és Hulme viszonyának problémáira korábban már utaltunk, amikor azt írtuk, hogy Hulme elvben nem utasította el a szimbolisták által feltételezett transzcendentális világ létezését, csupán a valóság bemutatását nem tekintette a költészet, vagyis az "új" költészet feladatának. A szimbolizmus gondolatrendszeréből kölcsönvett intuiciós elméletet Hulme nem az érzékeinkkel megragadható és egy, az emberen kívül létező, érzékfeletti világ, hanem a költői ego és a külvilág közötti kapcsolat létrehozására kívánta használni. Ezzel Hulme lényegében Bashoo esztétikai felfogását tette magáévá, aki a vers lényegét szintén a költő belső világa és a külvilág /természet/ közötti összhangban látta.<sup>146</sup> Itt jegyezzük meg, hogy Hulme álláspontja ugyanakkor szöges ellentétben áll Buson-éval, aki - a szimbolistákhoz hasonlóan - valóban feltételezett egy, az érzésekkel megragadható, objektív valóság és a költő belső énje feletti, transzcendentális világot. Ezzel a felfogással helyezkedett szembe Hulme, amikor - jóllehet nem Buson, hanem a nyugat-európai romantikusok kapcsán - óva int az absztrakciók használatától. Az elvont kifejezések a romantikus

költők fegyvertárának kellékei, amelyek egy megfoghatatlan, végtelen birodalmat varázsolnak képzeletünk elé. Ez a világ azonban nem létezik a modern, "neoklasszikus" költő számára, akinek, a romanticizmus buktatóit elkerülendő, rövid, tömör és konkrét kifejezésmódra, pontos, precíz képalkotásra s ezen eszközök segítségével analógiák megteremtésére kell törekednie.<sup>147</sup>

A klasszicizmusra jellemző fegyelmezettség azonban korántsem jelentett egyet a merevséggel, kialakult metrikai szabályok szolgái követésével. Ellenkezőleg: azáltal, hogy Hulme az "új" költészet feladatát a költői ego és a külvilág összhangjának ábrázolásában határozta meg, nagyobb szabadságot biztosított a költői egyéniség számára. Ez a törekvés a hagyományos formai kötöttségekkel szemben szabad versformák, mindenekelőtt a vers libre előtérbe kerülését eredményezte, amelynek propagálásában Hulme a francia szimbolisták nyomdokain jár.

Összegezve az elmondottakat, úgy tűnik, Hulme költői programjának egyik legfigyelemreméltóbb sajátossága az, hogy reformja kiindulópontjául olyan elméleti bázist választott, amely a haiku-költőkével, mindenekelőtt Basho-éval, rokonítható. Nem meglepő tehát az sem, hogy az imagista vers lényegére vonatkozó, Hulme által felállított formai követelmények is hasonlóak a haiku-vers legszembe-tűnőbb jellemzőivel. Így joggal vonható le az a következ-



tetés, hogy az imagista költemény elemzéséhez általában véve hasznos segítséget nyújt a haiku mint költészeti modell.

Hulme esztétikájának másik lényeges aspektusát abban látjuk, hogy az imagista költői technika megalapozásában megteremtette a francia szimbolizmus, helyesebben annak az "új" költészet szemszögéből átértelmezett formája, és a haiku-költészet szintézisének elméleti lehetőségét, amelynek megvalósulása Ezra Pound költészetének imagista, méginkább vorticista szakaszában teljesedett ki.

Mint Az imagizmus története c. fejezetben megírtuk, Ezra Pound 1909-ben került először kapcsolatba a Hulme és Flint által alapított költői körrel, amelynek tagjai - francia és japán forrásokra támaszkodva - megvetették az új költészeti stílus alapjait. Joggal feltételezhető tehát, hogy Pound az első imagista kör összejövételein ismerkedett meg a haiku-stílussal, amely - a többi távol-keleti hatással összefonódva - saját költészetének imagista, majd vorticista szakaszában, ill. költészeti elméletének kidolgozásában meghatározó szerepet játszott. Pound és a távol-keleti hatások, így mindenekelőtt a haiku, kapcsolatának vizsgálata során figyelemreméltónak találjuk, hogy bár e formák, ill. a belőlük lezűrhető esztétikai elvek összhangban állnak költészeti fejlődésével az általunk vizsgált szakaszban - amely középkori irodalmi tanulmányaitól az imagista korszakon keresztül egészen a vorticista betetőződésig, ill. lezárásig terjed -, a távol-keleti költészet igazi jelentősége külső tényezők hatására vált tudatossá a költő számára.

Bár a távol-keleti kultúrák iránti vonzalmát Pound élete végéig megőrizte - miközben hol a japán, hol a kínai költészet hatása került előtérbe -, a vizsgált problémakör szempontjából Pound orientalizmusának negyéből három szakaszát különböztethetjük meg. Minthogy az elemzett i-



dőszak mintegy 1909-től 1916-7-ig terjed, meglehetősen nehéz feladat jól körülhatárolható korszakokat megállapítani, annál is kevésbé, mivel, mint mondtuk, ezek a hatások csaknem egy időben jelentkeztek Pound költészetében. Ha most mégis kísérletet teszünk korszakolásra, ezt elsősorban azért tesszük, hogy jelezzük azt a folyamatot, ahogyan ezek a hatások egymást támogatva és kiegészítve fokozatosan eggyéolvadtak Pound sajátos elméletében, s hogy kimutassuk, a kérdéses szakaszokban e hatásmechanizmus melyik eleme került előtérbe.

Nagyjából egy időre, tehát az 1908-9-es évekre tehető a Whistler közvetítésével érkező japán fametszet-technika és az első imagista kör révén megismert haiku-költészet, de az 1912-ig terjedő időszakban a japán fametszet hatása játszotta a vezető szerepet. 1912 körül kezdődik a haiku-stilus elmélyült tanulmányozása, amelynek során Pound Fennollosa művei nyomán újabb impulzusokat kap. Ennek köszönhetően alakítja ki az ún. szuperpozíciós technikát/"egymásra helyezés"/, a haiku-stilus átértelmezése útján nyert költészeti elvet, amely újabb megerősítést kap a sino-japán ideogrammek és a noh-drámák tanulmányozása során. E harmadik szakaszban, a fenti hatások összefonódásával születik meg a kép /"image"/ továbbfejlesztett változata, a vortex. - Látjuk tehát, hogy az általunk javasolt periodizáció lényegében egybeesik Pound költészetének /az ima-

gizmust közvetlenül megelőző/ pre-imagista, imagista és vorticista szakaszával.

A továbbiakban az lesz a feladatunk, hogy e források részletes elemzése útján megkíséreljünk választ adni a következő kérdésekre:

1./ Mit értünk azon, hogy a távol-keleti források egybeolvasztásával kialakított komplex költői technika tökéletes összhangban áll Pound költészetelméleti kiindulópontjával s annak mintegy egyenes folytatása, elméleti alátámasztása?

2./ Milyen konkrét elméleti összefüggések találhatók az imagista és a vorticista költői technika között?

3./ Hogyan értékelhető Pound haiku-értelmezése?

E kérdések megválaszolása véleményünk szerint új megvilágításba helyezheti a Pound és a hulme-i elmélet közötti kapcsolat sokat vitatott problémáját, ill. a pound-i esztétika eredetiségének kérdéseit is.

Bár, mint korábban kifejtettük, a távol-keleti kulturális hatások közül a kínai és japán művészet mintegy fél évszázaddal megelőzte a különböző költészeti formákat, így a haiku-stilust, az imagista költők esztétikájában ezek a hatások csaknem egy időben, sajátos ötvözetben jelentkeztek. Ha mégis beszélünk bizonyos fáziseltolódásról, akkor ezen nem annyira időbeli eltérést, hanem inkább minőségi szintkülönbséget értünk. Ezra Pound példájából látni fog-



juk, hogy a fametszet-technika - az imagista költői elmélet relációjában - az orientalizmus legalsó szintjének tekinthető. E megállapítás természetesen nem jelent értéktételest a japán képzőművészet e sajátos műfajának rovására. Inkább arról van szó, hogy a fametszetek képszerűsége, stilizált formavilága általában véve hatott az imagista stílus kialakulására; így kiindulópontul szolgált annak elméleti megalapozásához, amely viszont a többi távol-keleti forma adaptációja útján valósult meg.

Természetesen nem állítható, hogy az imagista költők mindegyike egyformán merített volna valamennyi forrásból, de hatásuk alól egyikük sem tudta teljesen kivonni magát. Ez vonatkozik Hilda Doolittle-re is, aki köztudomásúan az ókori görög költészetre támaszkodott elsősorban, s aki, bár nagyra értékelte Pound kínai versfordításait s a haiku meghonosítására irányuló törekvéseit, maga nem vett részt ezekben a kísérletekben. Mégis, Oresd c. költeménye például technikájában, stílusában félreismerhetetlenül rokonságot mutat a japán fametszetekkel, s mindenekelőtt Hokusai A hullám / A Fuji 36 látképe c. sorozatból, 1829/ c. festményét idézi fel bennünk.<sup>148</sup> Ez a tény megítélésünk szerint érdekes adalékkal szolgál a japán festészet és az imagista költői technika képszerűsége közötti mélyebb összefüggések vizsgálatához.

A fametszetek technikájával Pound Whistler-en keresztül

ismerkedett meg, aki, mint korábban írtuk, közös mederbe terelte Franciaország, Anglia és Amerika Japán iránti érdeklődését. A whistler-i művészet jelentőségének felismeréséről tanúskodik a To Whistler. An American /Whistler-hez - egy amerikaihoz/ c. költeménye, amely a Poetry 1912. szept. 1.-i számában jelent meg, továbbá az Egoist 1914. jún. 1.-i számában írt tanulmánya Whistler-ről és Japánról. Ebből idézzük az alábbi sorokat:

"Bíson benne, hogy a nyájas olvasó szeretettel fogadja 'Whistler-t és a japánokat.' Ellenkező esetben jól teszi, ha abbahagyja cikkem olvasását, amíg nem hörpint még egyet-kettőt a műveltség forrásából.

Whistler-től és a japánoktól, vagy a kínaiaktól a 'világ', vagyis az angol nyelvű világ azon töredéke, amely nyomtatásban hallat magáról, megtanulta a színek és foltok 'elrendezését.'"

Az idézett részlet harcias hangvétele azt bizonyítja, hogy Pound költészetének már e korai, pre-imagista szakaszában megismerkedett a távol-keleti művészettel, s a fametszetek stiláris sajátosságainak nagy jelentőséget tulajdonított a költészeti megújulás szempontjából. Kétségtelen, hogy a fametszetek sajátos szinkombinációi, szokatlan, stilizált formakultúrája iránti rajongásában Pound az impresszionista festőket követi. Számos ez idő tájt írt költeménye, így az Au Jardin



/A kertben/, Heather/Hanga/, Albatre /Alabástrom/, stb. Whistler hatását mutatja, mindenekelőtt a színek s a festőiség szerepének megnövekedésében, a merész, az impresszionizmusra és a fanetszetekre egyaránt jellemző szinkombinációkban, a sajátos formai felépítésben.

Minden jel arra mutat, hogy az imagista technikát döntően befolyásoló haiku-stilus 1912-ben került Pound érdeklődésének középpontjába. A Fortnightly Review 1914. szept. 1.-i számában beszámol arról, hogyan ébredt rá a költészeti forma jelentőségére:

"Három évvel ezelőtt /1911/ Párizsban kiszálltam egy 'metró'-szerelvényből a Concorde-nál, s hirtelen megláttam egy gyönyörű arcot, azután még egyet és még egyet, majd egy gyönyörű gyermekarcot, s azután ismét egy gyönyörű női arcot. Egész nap keresgéltem a szavakat, amelyek kifejezik, hogy mit jelentett mindez számomra, de nem találtam olyan szavakat, amelyek méltónak látszottak, vagy olyan szépnek, mint az a váratlan érzés. S aznap este... hirtelen megtaláltam a kifejezést. Nem szavakat..., hanem egyenlőséget... nem beszédben, hanem apró színpontokban. Csak ennyi volt - egy 'motivum', vagy talán nem is motivum, ha motivumon olyasvalamit értünk, amely ismétlődést tartalmaz. Egy szó volt, amely számomra új, színes nyelv kialakulását jelentette...

... A japánok /ugyanilyen/ feltáróképesseggel ren-

delkeznek. Ők megértették az ilyen tudás szépségét. Azt mondta régen egy kínai, hogy ha valaki nem tudja elmondani tizenkét sorban, amit akar, jobb, ha ki sem nyitja a száját. A japánok pedig kifejlesztették a még rövidebb haiku-formát..." /Kiemelések tőlem./

Az idézet azzal a Horitake-verssel folytatódik, amelyet már bemutatunk. Ezután Pound rátér annak a módszernek ismertetésére, amelyet a haiku-technika alapján dolgozott ki:

"Az egy képre épülő költemény nem más, mint a szuperpozíció egy formája, azaz egy gondolatnak a másik fölé helyezése. Ezt /az elvet/ hasznosnak találtam, hogy kijussak abból a zsákutcából, amelybe a metróval kapcsolatos érzésem miatt kerültem. Írtam egy harminc soros költeményt, de megsemmisítettem, mert olyan mű volt, amelyet 'második intenzitásúnak' nevezhetnénk. Hat hónap múlva írtam egy verset, amely fele olyan hosszú volt; egy évvel később /1912/ pedig megfogalmaztam a következő haiku-szerű mondatot:

On a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough.

Rögtönzött fordításban:

Egy metróállomáson



Árcok villanása a tömegben:

Szirmok egy nedves, fekete ágon.

Az idézett szövegrész tanúsága szerint a költemény a haiku-stilusból leszűrt superpozíciós technikának illusztrálása céljából készült, amelynek értékelésére a későbbiekben részletesen kitérünk. Mielőtt ezt megtennénk, megpróbálunk választ adni arra a kérdésre, mennyiben jelentette a superpozíciós technika Pound imagista költészeti elveinek betetőzését, s hogyan válhatott a haiku a vorticista stílusú vers modelljévé.

Mint ismeretes, Pound 1912-13-ban kezdte meg a Hulme által alapított imagista mozgalom újjászervezését. Költészeti elméletének kidolgozásához olyan kiindulópontot választott, amely megfogalmazásában általánosabbnak tűnik a hulme-i elveknél, de amely végső soron hasonló problémák felvetéséhez vezetett. Ezek megoldásában Pound elődeinél tudatosabban hasznosította a japán haiku elméletében rejlő "imagista" vonásokat, s azokat szembetűnőbb módon, logikusabban építette bele a maga költészeti koncepciójába. Így azt mondhatjuk, hogy bár a felületes szemlélőnek Pound esztétikája nem egy esetben a hulme-i imagista elmélet újrafogalmazásának tűnik, azáltal, hogy Pound az imagizmus alapjául szolgáló források magasabbrendű szintézisét teremtette meg, egyben túlmutat elődei jelentőségén. Másként fogalmazva, a haiku esztétikai lehetőségeinek tudatosabb

kiaknásásával Pound nagyobb mélységekig hatolt a Hulme által körvonalazott imagista technika elméleti továbbfejlésztésében.

Ez az elméleti kiindulópont nem más, mint az a már-már közhelyszámba menő alaptétel, hogy a műalkotás lényege a tartalom és forma egységében keresendő.

"Minden műalkotás szabadság és rend keveréke... Teljesen nyilvánvaló, hogy a művészet félúton helyezkedik el a kaosz és a szabályozó mechanizmus között", írja Pound.<sup>149</sup> A költő szóhasználatában a kaosz jelöli a külvilág jelenségeinek özönét, amelyből - a szabályozó mechanizmus segítségével - a művész kiragadja a műalkotás tárgyát, ill. amellyel e kaotikus világban rendszert teremt. A művész feladata tehát az, hogy értelmével, érzelmével újjáteremtse a valóságnak azt a töredékét, amelyet műve témájaként választott. Minthogy ez a téma Pound szerint eleve adott, a tartalom és forma egyensúlya a forma felé tolódik el, vagyis a hangsúly a költő belső énjére tevődik át. - E felismerésből adódóan, Pound Hulme koncepciójával /művészet = percepció + kommunikáció/ analóg álláspontra helyezkedik. De éppen e hangsúlyeltolódás következtében túl is mutat rajta: a költői ego szerepének megnövekedése ugyanis megköveteli a művésztől, hogy ne érje be a puszta érzékeléssel, hanem költői egyéniségének, elveinek megfelelően interpretálja, értelmezze is a valóságot. E tételből fakad



a művésszel szemben támasztott legfontosabb követelmény: a pontosság, precizitás, amely, bár Hulme nyilvánvaló hatását tükrözi, rávilágít a pound-i koncepció differenciáltabb, árnyaltabb megfogalmazására is. Idézzük magát Pound-ot: A mű rendelkezze "olyan erővel, amely igazságából, interpretáló erejéből fakad. A művészet csak addig életképes, amíg interpretál, amíg valami olyat ábrázol, amit a művész nagyobb intenzitással és közvetlenebbül érzékel, mint a közönség."<sup>150</sup> - Ebből kiderül, hogy az interpretáció követelménye nem zárja ki a precizitás igényét, hiszen a költő csak azt ábrázolhatja a kívánt pontossággal, amit a közönség képességeit felülmúló interpretáló ereje segítségével előzőleg értelmesett, értékelt. A pontosság, a precizitás a kommunikáció szintjén úgy valósítható meg, ha a költő egyszerű, konkrét szavakat használ s kerülí az absztrakt kifejezéseket, az üres szónokiasságot. Pound több írásában, így már az 1910-ben megjelent A roménc szellemé-ben is kifejti, hogy az elvont szavak, a felesleges, pusztán díszítésként használt melléknév dívatjáért elsősorban a romantika felelős.<sup>151</sup>

Térjünk vissza gondolatmenetünk kiindulópontjához, s vizsgáljuk meg kissé behatóbban a pound-i percepció - interpretáció - kommunikáció formula első tagját. A Vorticism /Vorticismus/ c. cikkben, amelyből a fentiekben már

idéztünk, Pound azt írja, hogy a vizuális benyomás /"arcok a tömegben"/ elindított egy folyamatot költői ego-jában, amelynek során megtalálta az impresszióknak legpontosabban megfelelő képet /"szirmok egy nedves, fekete ágon"/. Ebből a felismerésből kiindulva Pound a műalkotást olyan egyenlőségnek fogja fel, amelynek két oldala a külvilág felől érkező érzet és annak a költői szubjektum által értelmezett formája. Ezt a megállapítást általános síkra emeli és a különböző művészeti ágak alaptételévé teszi. E-szerint

"minden fogalom, minden érzés valamilyen elsődleges formában kerül az eleven tudatba... Ha ez hang, zene lesz; ha megformált szavak, irodalom; ha kép, költészet; ... ha szín, festészet; ha háromdimenziós alakzat, szobrászat; ha mozgás, ténec vagy zenei ritmus..."<sup>152</sup> /Kiemelések tőlem./

Ezt a cikket azért tekinthetjük kulcsfontosságúnak, a vizsgált problémakör szempontjából, mert a benne megfogalmazott gondolatok rokonságot mutatnak az egy évvel korábban /1913/ megjelent "kép"-definícióval, amely, mint láttuk, a haiku hatásáról tanúskodik. Ugyanakkor a "Vortex" előlegezi a két hónappal későbbi "Vorticism" c. cikket, amely Pound haiku-felfogását, ill. az általa kidolgozott szuperpozíciós technika ismertetését tartalmazza; ennél fogva az "A Few Don'ts by an Imagiste" és a "Vorticism" megjelenése között eltelt másfél esztendő egyik leg-



fontosabb dokumentumának tekinthető. Másként fogalmazva: a "Vortex" gondolatai meggyőzően bizonyítják Pound haiku-tanulmányainak elmélyülését, hiszen a haiku hatása a "kép"-definícióban még csak közvetve volt jelen, míg a "Vorticism"-ben már kész, részleteiben kidolgozott költői technika kiindulópontjául szolgált. Természetesen mindebben nagy szerepet játszott magának a vortex-elméletnek megfogalmazása is; így azt mondhatjuk, hogy Pound koncepciójában a vorticismus és a haiku-technika kölcsönösen hatott egymásra s együttesen hozta létre a szuperpozíciós technikát.

A fentiekben idézett "Vortex"-cikk egyéb vonatkozásban is figyelemreméltó dokumentum. Pound szerint az alkotó számára kiindulópontot jelentő elsődleges forma mindig valamilyen kézzelfogható, konkrét jelenség, érzet. Ha ez az érzet eljut az alkotói intellektushoz s ott megfelelő értelmezést nyer, megindul a művészi alkotás folyamata. Aszerint beszélhetünk különböző művészeti ágakról, hogy az elsődleges forma szerepét betöltő érzet melyik érzékszervhez kapcsolódik. Ily módon Pound - a vorticista alkotói körben folytatott szobrászati, festészeti és zenei tanulmányainak köszönhetően - új megvilágításba helyezte az egyes művészeti ágak közötti összefüggések problémáját.

A költészet és a kép kapcsolatának elemzése során Pound,

az "Image" kifejezést először általános értelemben vizsgálja, majd a különböző költészeti műfajok elkülönítése érdekében jelentését fokozatosan leszűkíti. Így tágabb értelemben a kép a költői alkotás folyamatát megindító elsődleges formaként szerepel, szűkebb értelemben viszont olyan vizuális jellegű benyomást jelöl, amely közvetlenül kapcsolódik az imagista technikához.

A költői kép értelmezésében Pound, Hulme-hoz hasonlóan elutasítja a romantika álláspontját, amely szerint a kép feladata az, hogy az olvasó képzeletében felidézzen egy végtelenné tágult világot. E felfogással szembehelyezkedve Pound a kép véges voltát, világosságát és pontosságát hangsúlyozza. Az imagista kép, mint a korábban idézett definícióból kiderül, "intellektuális és emocionális komplexum egy adott pillanatban", amely "a hirtelen felszabadultság érzetét" kelti az olvasóban. Ez azt jelenti, hogy az imagista kép sohasem eleve adott költői érzést mutat be, hanem mozgásba hozza az olvasó fantáziáját. Egy folyamat középpontja s egyben katalizátora tehát, amelynek során az olvasó - a képet kiindulópontként használva - mintegy azonosul a költői szubjektummal, részesévé válik az alkotói folyamatnak. Ez a módszer nyilvánvalóan mutatja a haiku hatását. - A költemény alapját képező képek között - azok belső összefüggéseinek következtében - kölcsönös éramlás indul meg, amely adott középpont, a Pound által "vor-



tex"-nek, örvénynek nevezett mag felé irányul. E kavargó, örvénylő mozgást a vorticista költő elsősorban a haikuból levezetett szuperpozíciós technika segítségével valószínűsíthetja meg. Ha ezt alaposan végiggondoljuk, egyrészt világossá válnak számunkra a haiku és a vorticista elmélet mélyebb összefüggései; másrészt könnyen beláthatjuk, hogy a vorticizmus nem tagadása, hanem továbbfejlesztett változata, ha úgy tetszik következetesen végigvitt formája az imagizmusnak.

Technikai szempontból a szuperpozíció elve azt jelenti, hogy a vers két /vagy több/ villanásszerűen bemutatott, látszólag diszharmonikus költői képből áll, amelyek között az olvasónak - mint a haiku esetében - hirtelen ráismeréssel, intuitív módon, vagyis a köznap gondolkodás felett álló, magasabbrendű intellektuális tevékenységgel kell megteremtienie az összhangot. Minthogy az Egy metróállomáson éppen e technika bemutatásának céljából íródott, kézenfekvőnek látszik, hogy Pound koncepcióját e vers elemzésének tükrében vizsgáljuk meg.

Első látásra nyilvánvaló, hogy a Pound által "haiku-szerű mondatnak" nevezett rövid, kétsoros költemény - amely lakonikus tömörségét nem utolsó sorban a nominális stílusnak köszönheti - két, egymástól teljesen elütő költői képre épül. Pound abban is híven követi a haiku-költőket, hogy a két képet nem kommentálja, nem részletezi és nem

hozza összefüggésbe, hanem pusztán tényként felmutatja, úgy is mondhatnánk: felvillantja. Mégis érezzük, hogy a két kép nem véletlenül került egymás mellé, hanem mélyebb, rejtett kapcsolat köti össze őket. Ha tovább vizsgáljuk a verset, megállapíthatjuk, hogy a képek nem azonos síkban helyezkednek el; így kapcsolatuk nem egyszerű egymás mellé rendelés, hanem az alárendeltségi viszony valamilyen formája. - E képek nem szimbólumok, azaz nem valami más, szavakkal kifejezhetetlen gondolat megtestesítői, hanem egyszerű érzéki, mégpedig vizuális benyomások. Ennélfogva tökéletes összhangban állnak egyrészt Pound fentiekben ismertetett alaptételével, amely szerint az imagista költemény mindig valamilyen elsődleges formára, vizuális benyomásra épül; másrészt szembetűnő rokonságot mutatnak a haiku-költők hasonló elveken alapuló esztétikájával is. - Mivel a költő elsődleges, tehát az érzékszervek működésén alapuló benyomásokat villant elénk, tárgyilagosan, kommentár nélkül, a költemény alaphangja objektív. Ugyanakkor Pound felfogása szerint a művészet lényege nem pusztán a percepció és kommunikáció kettősségében rejlik, hanem a kettő közé beékelődik az interpretáció mozzanata is. A vers képei, mint mondtuk, nem azonos síkokhoz tartoznak, hanem alá-fölérendeltségi viszonyban állnak egymással, ennélfogva éppen a percepció és interpretáció e kettősségét példázzák. Ezért a második kép,



noha ugyanolyan kézzelfoghatóan konkrét, objektív, mint az első, ugyanakkor ennek Pound által átértelmezett megfelelője - ennyiben viszont szubjektív. Vagyis a két kép a költői alkotás folyamatának két pólusát, méginkább két, minőségileg különböző síkját mutatja be: a puszta érzékelést és az érzéki benyomás feldolgozását, értelmezését. Pound véleménye szerint az alkotói folyamat e két mozzanatát nem logikai kapcsolat, hanem annál magasabbrendű asszociációs tevékenység fűzi össze. Ez a koncepció valószínűleg meg a költemény két, első látásra diszharmonikus, meglehetősen egymás után helyezésében, ami ugyanakkor megfelel a haiku-költők módszerének is.

Ha a verset Pound vortex-elméletének szempontjából vizsgáljuk, figyelemreméltó következtetésekre juthatunk. Minthogy e költemény végső soron az imagista költői alkotás folyamatának versbeli kifejezése, ez pedig az objektív észleléstől a szubjektív értelmezéshez vezet, a költemény objektív és szubjektív mozzanatok sajátos keveréke. E kettősség a két pólus között létrehozza azt a kölcsönös áramlást, amelyre Basho-val kapcsolatban már rámutattunk, s amely ugyanakkor a pound-i koncepció szerint előidézi azt a kavargó, örvénylő mozgást, amelynek eredményeképpen e képek egy közös csomópont, a vortex felé haladnak. Ez azt jelenti, hogy az imagista technika belső törvényeinek megfelelően, önmagától alakul át vorticismus-

sá. Így - más megközelítésből - ismét bebizonyítottuk azt a hipotézist, hogy a két költészeti irányzat nem tagadása egymásnak, hanem egy egyenes vonalú fejlődés két különböző pontján helyezkedik el.

1913 második felében Pound megismerkedett Sarojini Naidu indiai költőnő estélyén az 1908-ban elhunyt amerikai orientalista, Ernest Fenollosa özvegyével, akire olyan mély benyomást tett Pound költészete s különböző kultúrák szintetizálására irányuló törekvései, hogy megbizta őt férje kiadatlanul maradt kéziratainak sajtó alá rendezésével. Fenollosa irodalmi hagyatéka, amely többek között japán és kínai versfordításokat, távol-keleti költészettel és noh-drámákkal kapcsolatos feljegyzéseket s egy nagy jelentőségű értekezést /The Chinese Written Character as a Medium for Poetry - A kínai írásjel mint költészeti eszköz/ tartalmazott, nagy hatást tett Pound költészeti fejlődésének erre a szakaszára; annál is inkább, mivel azok az elvek, amelyeket e gazdag anyag tanulmányozása során kidolgozott, összhangban álltak korábbi művészeti elképzeléseivel s azokat részint továbbfejlesztették, részint megerősítették. Pound és Fenollosa kapcsolatának értékelésénél semmiképp sem hagyhatjuk figyelmen kívül e szempontot, hiszen Pound haiku-tanulmányainak első gyűjtemlése, a vorticismus programversének tekinthető egy metróállomáson már 1912-ben készen állt, a "kép"-definíció



pedig, mint mondtuk, a Poetry 1913. márciusi számában jelent meg, - abban az időben, amikor Pound a Fenollosa-anyagot még nem ismerhette. Ennek ellenére kétségtelen, hogy az elhunyt orientalista özvegyével való találkozás után Pound távol-keleti stúdiumai jelentős mértékben elmélyültek, s a költészettel kapcsolatos korábbi nézetei egységes rendszerre forrtak össze.

Erről tanúskodik többek között az 1914-ben a Des Imagistes c. antológiában megjelent négy, a kínai és japán költészet együttes hatását tükröző költeménye; a Fortnightly Review 1914. szept. 1.-i számának hasábjain megjelent "Vorticism" c. cikk; az 1915-ben kiadott Cathay /Kína/ c., kínai versfordításokat tartalmazó antológia; továbbá az 1916-ban napvilágot látott Lustra c. verseskötet, amelynek számos költeménye /ld. később/ mutatja a szuperpozíciós technika és a kínai költészet együttes hatását. E tanulmányok során, elsősorban Fenollosa fent említett értekezésének hatására, került Pound érdeklődésének középpontjába a sino-japán ideogramma, amelynek szerkezeti felépítéséből további megerősítést nyert a "kép", ill. "vortex" fogalmának pontosabb meghatározásához.

Fenollosa nyomán Pound - a kínai írásjelek képszerűségéből kiindulva - a kínai és a nyugati költészet összevetésére vállalkozik. Az összehasonlítás alapjául az ideogramákat használó sino-japán írás, és a hangokat rögzítő,

korlátozott számú jelből álló betűírás közötti különbség szolgált. Pound véleménye szerint a betűírást használó nyelvek a külvilág tárgyait, jelenségeit absztrakt formában fejezik ki, mivel a betűjelek csupán a tárgyakat, jelenségeket konvención alapuló, elvont formában tükröző szavak mechanikus lejegyzésére alkalmasak. Ezzel szemben az ideogrammak megőrzik az általuk jelölt tárgy alakját; a jelenségek, fogalmak kifejezésére pedig a kínai /japán/ nyelv a konkrét dolgokat jelölő ideogrammak kombinálásával hoz létre új jeleket. Jó példa erre a "kelet" ideogramma, amelyet Pound idéz ABC of Reading /Az olvasás ábécéje/ c. művében:

人	木	日	東
ember	fa	nap	kelet

Mivel ez a speciális, európai szemszögből nemegyszer irracionálisnak, abszurdnak tűnő logika kétségtelenül képszerű látásmódot, sőt költői fantáziát tükröz, Pound szerint az összetett ideogrammak komponensei közötti összefüggések döntően befolyásolták a távol-keleti költészet képszerűségét; ezért tanulmányozásuk gyümölcsöző lehet az imagista, ill. vorticista költő számára.

Nem vállalkozhatunk annak egyértelmű eldöntésére, vajon helytálló-e Pound ideogrammakkal kapcsolatos felfogása vagy sem, inkább arra a kérdésre próbálunk választ ad-



ni, hogy az ideogrammekra alapozott pound-i elmélet mennyiben járult hozzá a "kép", ill. a "vortex" fogalmának pontosításához.

Az ideogrammek etimológiai vizsgálata számos veszélyt rejt magában, amely könnyen elhamarkodott következtetésekre, általánosításokra csábítja a kutatót. Kétségtelen tény, hogy a kínai írás - kialakulásakor - a jelek formájával utánozta a denotátum alakját, s az is bizonyos, hogy a komplex fogalmak jelölésénél, olyan egyszerű jelek kombinációjához folyamodott, amelyek konkrét dolgokat fejeztek ki. A későbbi fejlődés azonban jóval bonyolultabb volt, s gyakran ellentmondásba került a fentiekben ismertetett alapelvvel. Egyrészt a konkrét dolgok jelölésére használt jelek, az ún. piktogrammok formája olyannyira stilizálódott, hogy ma már nehéz, sokszor lehetetlen a denotátum alakját felismerni. - Másrészt, a fogalmak jelölésére olyan kombinációk is születtek, amelyekben a komponenseket nem logikai, hanem pusztán formális kapcsolat kötötte össze. Pl. az egyik komponens megőrizte jelentését, a másik viszont elveszítette, s csupán hangalakjával szerepelt az új összetételben. Ennélfogva a jelenleg fennmaradt több tízezer ideogramma elenyésző kisebbsége tekinthető piktogrammnak, ill. szorosabb értelmében vett logikai kompozitumnak, míg a többség elhomályosult összetétel. - További probléma, hogy a távol-keleti költők

éppoly ritkán gondoltak az ideogrammak komponensei közötti kapcsolatokra, mint a nyugati költők a szavakat alkotó betűk összefüggéseire. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ilyen kapcsolatok egyáltalán nem léteznek, vagy hogy ne lehetne őket valamilyen költészeti elmélet megalapozásánál figyelembe venni.

Pound ideogramma-felfogásának vizsgálatakor abból kell kiindulni, hogy a költő - nem lévén hivatásos sinológus - az ideogrammak fejlődésifolyamatát nem láthatta, s emiatt az általánosítás hibájába esett. Viszont helyesen ismerte fel azt az ősi elvet, amely az ideogrammak kialakulásakor működött, s ezt rokonította a szuperpozíciós technikával. Másként fogalmazva, véleménye szerint az összetett ideogrammak "képei" között ugyanolyan kompozíciós elv érvényesül, mint a haiku képei között. Így az ideogrammakkal kapcsolatban azt mondhatjuk, hogy bár Pound az egésznek csupán egy jellemző sajátosságát ragadta ki, olyan komplex módon tudta azt felhasználni, hogy ezek az első látásra heterogén hatások magasrendű, egyéni szintézisben olvadtak össze. E szintézis, mint mondtuk, egybeesett az imagizmus és a vorticizmus fejlődésének vonalával; így azok elméleti megalapozására mindenképpen megerősítőleg hatott.

Az ideogramma-módszer és a haiku-technika együttes alkalmazására kitűnő példa a L'Art 1910 /Művészet 1910/



c. vers, amely a Lustra c. kötetben jelent meg 1916-ban.

L'Art 1910

Green arsenic smeared on an egg-white cloth,  
Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes!

Rögtönzött fordításban:

Művészet 1910

Zöld arzén, tojás-fehér vászonra kenve,  
Összetört eper! Gyertek, gyönyörködjünk benne!

A költemény, amelyet egy absztrakt festmény versbeli kifejezésének tekinthetünk, számos tekintetben magán viseli Pound távol-keleti tanulmányainak hatását. Három szerkezeti egységre osztható; ennyiben tökéletes példája a haiku-nak: két érzéki, vizuális benyomáson alapuló, meglepetéssel előtűnő kép, és a záró sor második fele, amely - szintén a haiku szellemében - csattanószerűen lekereríti a vers mondanivalóját. A költő két vizuális impressziót hoz kapcsolatba egymással: a zöld arzén és a piros eper képét. A két kép ellentéte, amelyet az egymástól elütő színek fokoznak, nyilvánvaló: az eper táplálék, az arzén halálos mérég. Egyéniségek mellé helyezésük paradoxon, amely a haiku hagyományainak hatásáról tanúskodik, de utal az Egy metróállomáson c. versben alkalmazott technikára is. Véleményünk szerint azonban a Művészet 1910 egy igen lényeges ponton eltér elődjétől. Az Egy metró-

állomáson c. vers esetében a két kép egymás fölé helyezése azt jelentette, hogy az első vizuális benyomás a költői alkotás folyamatában olyan képnek adta át helyét, amely látszólag szintén érzéki benyomás, magasabb szinten azonban az első kép átértelmezés után kapott megfelelője. Ezzel szemben a Művészet 1910 c. költeményben a szuperpozíciós technika alkalmazása azt jelenti, hogy a két kép azonos síkon, a vizuális érzékelés síkján van, de ellentétes pólusokon helyezkedik el. Ennek fogva a két kép kölcsönösen alá ill. fölé van rendelve egymásnak. Kapcsolatbahozásuk feladata ezúttal nem a költői intellektusé, hanem az olvasóé, akit Pound felszólít: "Gyertek, gyönyörködjünk benne!" Azaz, a két kép az olvasó fantáziájában olvad össze valamilyen magasabb egységgé: azzá az összetett benyomássá, amelyet a cím által sugallt absztrakt festményről kap.

A költemény tökéletesen eleget tesz a vorticista technika pound-i követelményének is, hiszen az ellentétes képek, a zöld, piros és fehér szín /"tojás-fehér vászon"/ kavargó, örvénylő mozgást idéznek elő az olvasó képzeletében, miközben kialakul az összbenyomás ellentéteket feloldó, egybemosó szintézise.

A Művészet 1910-ben alkalmazott ideogramma-technikát akkor ismerjük fel, ha a költeményt egybevetjük címével. A vers szerkezeti sajátosságaiból ugyanis arra következ-



tethetünk, hogy Pound a cimben szereplő fogalmat ideogrammaként értelmezte. Ezért arra törekedett, hogy a költemény képei /"komponensek"/ ugyanolyan költői elv érvényesülése útján kapcsolódjanak egymáshoz, mint amilyen az ősi idők kínai ideogrammainak kialakulásakor működött. /Ld. ember - fa - nap - kelet./

Pound költői nagyságát dicséri, hogy a szuperpozíciós technika, részint nagyfokú variabilitásának, részint egyéb technikákkal való összefonódásának köszönhetően, sohasem vált merev sablonná kezében. További példák:

#### April

Three spirits came to me  
And drew me apart  
To where the olive boughs  
Lay stripped upon the ground:  
  
Pale carnage beneath bright mist.

Rögtönzött fordításban:

#### Április

Három szellem jött hozzám  
S félrevont  
Ahol az olajágak csupaszon heverték a földön:  
  
Sápadt vérontás a tiszta ködben.

Alba c. költeményében Pound megfordítja a szuperpozíciós technika szokásos sorrendjét: a felfokozott intenzitású kép megelőzi a deskriptív jellegű részt, amely az Egy metróállomáson és a Művészet 1910 c. versekben megindította az alkotói folyamatot, tehát mintegy bevezetesként szolgált.

Alba

As cool as the pale wet leaves  
of the lily-of-the valley  
She lay beside me in the dawn.

Rögtönzött fordításban:

Alba

Hűvösen, mint a gyöngyvirág  
sápadt, nedves levelei  
Lefeküdt mellém a szürkületben.

E fogás kitűnően alkalmas annak érzékeltetésére, hogy a vorticista versben - a képek szüntelen kavargása, örvénylése következtében - az objektív és a szubjektív oldal helyet cserélhet. Tehát a szuperpozíciós technika rugalmassága, amely Pound vorticista verseiben a legváltozatosabb képleteket eredményezi, voltaképpen a vorticismus elméletéből következik.

A The Bath Tub /A fürdőkád/ c. költemény legfigyelem-



reméltebb vonása a humoros jelleg és a szokatlan, újszerű témaválasztás.

The Bath Tub

As a bath tub lined with white porcelain,  
When the hot water gives out or goes tepid,  
So is the slow cooling of our chivalrous passion,  
O my much-praised but not-altogether-satisfactory lady.

Rögtönzött fordításban:

A fürdőkád

Mint a fehér porcelán-szegélyű fürdőkád,  
Amikor a forró víz elfogy vagy meglangyosodik,  
Olyan lovagi szenvedélyünk lassú kihűlése,  
Ó nagyrabecsült, de egyáltalán-nem-megfelelő hölgyem.

Az olvasónak az az érzése támad, mintha Pound a haiku legrégebbi és legújabb korszakát próbálná összeegyeztetni: azt az időszakot, amikor a haiku legfontosabb jellemzője a humor, s nem a filozófiai mélység volt; valamint a századforduló haiku-irányzatainak korát, amikor e hagyományos költészeti forma újszerű, vagy régi, de a műfaj szellemétől idegen témákkal gazdagodott. Erre utal a költeményben a szerelmi szenvedély megjelenítése is, amely nem szerepelt az erős érzelmeket hagyományosan kerülő haiku-költészetben. A vers következetesen alkalmazza a szuperpozíciós techní-

kát, de itt az egymástól elütő képek közötti bizarr asszociáció egyben humor forrása, s a két kép összeférhetlenségének érzékeltetésével Pound a komikum oldaláról közelíti meg a mulékony szerelem fájdalmas érzését.

Ugyanez az életérzés határozza meg a Fan-Piece for Her Imperial Lord /Legyező Császári Urának/<sup>153</sup> c. költemény alaphangját is. De míg a női hűtlenség nem töri össze a férfi szívet, a férfi elhidegülése gyógyíthatatlan sebeket ejt a nő lelkén. Ezért e költemény hangulata fájdalmas, elegikus.

Fan-Piece for Her Imperial Lord

O fan of white silk  
clear as frost on the grass-blade  
You are also laid aside.

Rögtönzött fordításban:

Legyező Császári Urának

Ó fehér selyemlegyező  
áttetszően tiszta, mint zuzmára a fűszálon,  
Téged is félrelöknék.

Formai szempontból a vers ismét a szuperpozíciós technika módosított változata, ugyanis az interpretáló jelle-  
gű kép a tulajdonképpeni "cselekmény", a deskriptív főrész  
közé ékelődik. A magyarázat ezúttal is a vorticista tech-  
nika fent említett sajátosságaiban keresendő. - Az évszak-



ra utaló szó /szimara - ősa/ és a természeti kép /fűszál/ használatával Pound a haiku hagyományaihoz kapcsolódik; a témaválasztás azonban a waka-költészet hatásáról tanúskodik.<sup>154</sup>

A költemény alapgondolatát a költő a haiku-technikából kölcsönvett hármas szint szerinti tagosodással fejti ki, amelyet a szuperpozíciós technika segítségével módosít. A természeti kép /szimara a fűszálon/ jelenti a legalsó szintet, amelyből a színek asszociációja, egyezése biztosítja az átmenetet a vers második szintjébe /fehér selyemlegyező/. A fehér szín nyilvánvalóan a tiszta szerelen jelképe. A harmadik sor, amely a haiku szabályai szerint csattanószerűen lekerekíti a mondanivalót, gondolatilag az első sorhoz kapcsolódik, ugyanakkor - a sejtetés módszerével /"Téged is félrelöknek"/ - létrehossa az átmenetet a költemény legmagasabb, filozófiai szintje felé, s ezáltal elvont szférába emeli azt. Az eldobott legyező és az elhagyott szerető összefüggését itt is az olvasónak kell megteremtene.

A költemény legfigyelemreméltóbb sajátossága véleményünk szerint az, hogy benne minden eddigénél szorosabban fonódik össze a vorticista-elmélet a haiku-technikával. A vorticista technika alapját képező szuperpozíciós elv variabilitása itt abban nyilvánul meg, hogy a tulajdonképeni legalsó szint /a természeti kép/ a második és a har-

madik szint közé ékelődik. A logikai sorrend megbontása tudatos költői fogás, amellyel Pound fokozni kívánta a vorticismusra jellemző kavargó mozgás intenzitását. Másrészt a haiku-technika monozuke/dolgok kapcsolódása/-elvének alkalmazását látjuk abban, hogy Pound az olvasó számára közvetlenül érzékelhető első és második szint között egy konkrétum, a fehér szín egyezésével biztosítja az összefüggést. A harmadik szintbe való átmenet magasabbrendű gondolkodási műveletet igényel, amelyet éppen a képek közötti örvénylő mozgás felgyorsítása könnyít meg. Ebben látjuk a vorticismus és a haiku-technika funkcionális összekapcsolódásának egyedülálló példáját.

A Liu Ch'e szintén a Lustra c. antológiában jelent meg. A mesteri bravúrral felépített vers legfőbb erénye az, hogy egyrészt iskolapéldája az imagista-vorticista technika alkalmazásának, másrészt a legkülönbözőbb kulturális hatásokat, így a francia szimbolizmus, a kínai költészet és a japán haiku elemeit foglalja magasrendű egységbe.

Liu Ch'e

The rustling of the silk is discontinued  
Dust drifts over the court-yard,  
There is no sound of foot-fall, and the leaves  
Scurry into heaps and lie still,



And she the rejoicer of the heart is beneath them:

A wet leaf that clings to the threshold.

Rögtönzött fordításban:

Liu Ch'e

A selyem suhogása megszűnt

Por kavarg az udvar felett,

Léptek zaja nem hallatszik, s a levelek

Kupacokba futnak s csendben megpihennek,

S ő, a szív felvidítőja, alattuk nyugszik:

Nedves levél, amely a küszöbhez tapad.

A költemény H.A.Giles angol sinológus egyik kínai versfordításának<sup>155</sup> újjáköltése a pound-i vorticista elmélet szabályainak megfelelően. A legfőbb szerkesztési elv itt is a haiku elemeivel dúsitott szuperpozíciós technika, de alkalmazásában Pound számos ponton eltér a korábbi gyakorlattól. Az újdonság a vers szintjeiben, a költői képek számában, ill. minőségében és egymáshoz való viszonyában rejlik.

A költemény felépítése koncentrikus körökre emlékeztet: két nagyobb szerkezeti egységre osztható, amely az első öt sorból és az utolsóból tevődik össze. Az első rész újabb két egységre bontható, amely az első négy sorból és az ötödikből áll. Mindegyik "kör" egy-egy szintet képvisel és

szorosan kapcsolódik a következőhöz, amelynek alá van rendelve.

A költemény első szintje négy érzéki benyomást rögzít, amelyek egymást felváltva közös pont felé haladnak. Pound legjelentősebb újítása az, hogy a négy kép két különböző érzékszervhez kapcsolódik: hangélmények váltják egymást vizuális impressziókkal. A különböző érzetek egymás mellé rendelése a francia szimbolizmus hatását mutatja. A szünesztézia alkalmazása nem öncélú, hanem szoros összefüggésben áll a vorticista technikával.

A különböző érzéki benyomások kapcsolata azonnal világossá válik, mielőtt felismerjük, hogy a hangélmények /a selyem suhogása megszűnt - léptek zaja nem hallatszik/ a zajból a csendbe való átmenetet, a vizuális benyomások /por kavarg az udvar felett - a levelek kupacokba futnak s csendben megpihennek/ pedig a mozgásból a nyugalomba vezető átmenetet érzékeltetik. Végző soron mindkét típusú érzéki benyomás közös vortex: a csend és nyugalom felé halel; mozgásukat Pound azzal biztosítja, hogy felváltva villantja fel őket és bemutatásukban a fokozás elvét érvényesíti, ami, mint láttuk, tökéletes összhangban áll a vorticismus követelményeivel.

Az első szerkezeti egységet lezáró still /csendben/ kifejezés a haiku-technika sajátos hangulati egyezésével biztosítja a második szintbe való átmenetet, /s ő, a sziv



felvidítőja, alattuk nyugszik/, amely egyben a költemény érzelmi csúcspontja. Itt vélük világossá ugyanis, hogy a vers témája a szerelmes halála miatt érzett kimondhatatlan fájdalom. A bánat érzését Pound a haiku-költőktől tanult sejtetés módszerével, páratlan koncentrációval fejezi ki, ami ugyanakkor teljes mértékben eleget tesz a Hulme által körvonalazott "száraz", "kemény" neoklasszikus költészet követelményeinek is.

A harmadik szintet képviselő utolsó sor /Nedves levél, mely a küszöbhez tapad/, nemcsak a vers lekerekítését szolgálja. Azáltal, hogy ráépül a két előző szintre, magasabb egységbe foglalja azokat: a küszöbhez tapadó nedves levél a halott nő örökké eleven emlékét szimbolizálja. Másrészt a természeti kép következtében a harmadik szint visszakanyarodik az elsőhöz, ezzel teremtve meg a vorticista stílusra jellemző körforgást, amely a mozgás - nyugalom - mozgás útján valósul meg.

A fentiekben elemzett versek, úgy hisszük, elegendő támpontot nyújtanak Pound haiku-értelmezésének értékeléséhez. Ha visszakanyarodunk a vorticista elmélettel kapcsolatos fejtegetéseinkhez, megállapíthatjuk, hogy az imagizmus ill. vorticismus és a haiku kapcsolata nem merül ki olyan felszínes analógiákban, mint rövidség, tömörség, természeti képek használata, stb., hanem - a technikai hasonlóságokból adódóan - mélyrehatóbb, belső összefüggések is kimu-

tathatók e két, egymástól földrajzilag távol eső költészeti irányzat között.

Earl Miner úgy véli, a szuperpozíciós technika végső soron arról tanúskodik, hogy Pound haiku-értelmezése egyoldalú, mivel ez "csupán egyik módszere annak, amelyet a haiku használ, hogy leküzdje rövidségének korlátait."<sup>156</sup> Megítélésünk szerint igaz ugyan, hogy Pound a haiku sajátosságai közül a szuperpozíciós technikát emelte ki, de - s ebben látjuk költői nagyságának egyik bizonyítékát - számára a haiku-technika e töredékesnek látszó alkalmazása is elégségesnek bizonyult ahhoz, hogy a vorticismus elméletének kidolgozásában - részint ösztönösen, részint azonban elméletének kiindulópontjával tökéletes összhangban - mintegy rekonstruálja a haiku-technikának csaknem teljes kelléktárát, és azt a vorticista költészet modelljévé tegye. Pound teljesítménye annál meghökkentőbb, mivel imagista költőtársaihoz hasonlóan nem ismerte a japán nyelvet. Így csupán fordítások alapján ismerkedhetett meg e költészeti műfajjal, márpedig köztudomású, hogy a haiku-versek idegen nyelvekre történő átültetése szinte reménytelen vállalkozás.



Ezra Pound mellett Amy Lowell költészete mutat legszembetűnőbb módon különféle távol-keleti kulturális hatásokat. Mint korábban kifejtettük, a költőnő 1913-ban került a Pound vezette imagista társaság vonzáskörébe, ám - költőtársaival ellentétben - nem Hulme és Flint révén ismerkedett meg a japán képzőművészettel. Mégis, Pound-dal kötött ismeretsége rendkívül értékesnek bizonyult, mert ennek köszönhetően korábban szerzett távol-keleti ismeretei jelentős mértékben elmélyültek és saját költészetében is fontos szerephez jutottak.

Amy Lowell japán kultúrával kapcsolatos első impressziói gyermekkorából származnak, abból az időszakból, amikor bátyja éveket töltött a távol-keleti szigetországban.<sup>157</sup>

Percival Lowell 1863-ban utazott Japánba, majd hivatalos kiküldetésben Koreába is ellátogatott. Kitűnő nyelvérzéke segítségével rövid idő alatt elsajátította a japán nyelv alapjait, s szellemének nyitottsága, fogékonysága következtében rövidesen kapcsolatba került az ország egyedülállóan izgalmas kultúrájával. A bostoni Lowell-házhoz gyakran érkeztek Percival levelei, s azok az apró műtárgyak, legyezők, színes nyomatok, könyvek, amelyeket hűgának küldött. Elsősorban ezeknek köszönhető, hogy a gyermek Amy Lowell-ben olyan ellenállhatatlan vonzalom ébredt a távol-keleti egzotikum iránt, amely élete végéig elkísér-

te. Így vall erről a költőnő:

"Ugy tűnik, Japán összefonódott legkorábbi emlékeimmel: /ezek a könyvek, képek/ egész életemben olyan elevenné tették Japánt képzeletemben, hogy nem ébredtem rá: sohasem jártam ott."<sup>158</sup>

A Távol-Keleten eltöltött tíz esztendő alatt Percival Lowell három könyve jelent meg<sup>159</sup>, amelyekben írójuk a japán és koreai művészettel, a távol-keleti országok földrajzával, filozófiájával szokásaival kapcsolatos élményeit, benyomásait rögzíti. Igaz, a Nyugatról érkezett utazó a japán civilizáció számos vonatkozását különösnek, szokatlannak találta. A művészettel kapcsolatos nézetei olykor téves megfigyelésen alapultak: a fametszeteket - stilizált formaviláguk miatt - számos esetben karikatúráknak vélte. Nem rokonszenvezett a távol-keleti Filozófiák meditációs módszereivel sem; ugyanakkor nagyra értékelte a japánok természetkultuszát. - Mindent egybevetve megállapíthatjuk, hogy Percival Lowell kitűnő, élesszemű megfigyelő volt, aki - művein keresztül - nagy szerepet játszott abban, hogy a századforduló táján a Nyugat fokozott érdeklődéssel fordult az ismeretlen Távol-Kelet felé.

William Leonard Schwartz megállapítja, "hogy a Lowell-háznál gyakran megfordultak japán vendégek, hogy Boston a távol-keleti művészet tanulmányozásának központja, s hogy Florence Ayscough, akivel Amy Lowell közösen írta a Pir-



Flower Tablets /Fenyővirág táblák/ c. kínai versfordítás-gyűjteményt, gyermekkori barátnője volt."<sup>160</sup>

Ha Amy Lowell távol-keleti ihletésű költészetét vizsgáljuk, figyelemreméltónak találjuk, hogy Pound-dal nagyjából egy időben, de tőle teljesen függetlenül, ő is a fametszetek hatása alá került először. 1912-ben jelent meg A Dome of Many-Coloured Glass /Színes üvegtető kupola/ c. verseskötete, amely többségében meglehetősen invenciótlan verseket tartalmaz hagyományos témákról, hagyományos formában: szonetteket, gyermekverseket, stb., a romantikus költészet kelléktárának közhelyszerű fordulataival. Egyes költeményekben azonban felfedezhetjük már a szabadvers meghonosítására irányuló kísérleteket. A kötetben egyszersmind felbukkannak Amy Lowell kedvence témái, amelyek végigkísérik egész költészetét: Keats iránti rajongása, a japán művészet és a kertkultúra iránti lelkesedése.<sup>161</sup> Az antológia legfőbb érdekessége az, hogy két költemény: az A Japanese Wood-Carving /Egy japán fafaragás/ és az A Coloured Print by Shokei /Egy színes Shokei-metszet/, a japán művészet jegyében fogant. Mindkét költemény ihletője egy Amy Lowell otthonát díszítő műtárgy volt.

Az Egy japán fafaragás c. vers, amely szembetűnő rokonságot mutat Keats Óia egy görög vázához c. költeményével, egy dísz tárgyon keresztül szól Amy Lowell japán művészet iránti rajongásáról. - A keretes szerkezetű költemény ér-

dekes ellentétre épül: a faragvány anyagát jelentő fa, amíg élt, a természet része volt. Láta az évszakok változását, érezte az égain átsütő nap melegét. A művész kiemelte természetes környezetéből, s ezzel halálát okozta. Ugyanakkor keze nyomán a fa új életre kelt, és örökkévaló szépség megtestesítőjévé vált. A művész tengeri jelenetet, zúgó hullámokat, fölöttük keringő tengeri madarakat vésett a fába. Így azt mondhatjuk, hogy a fa kapcsolata a természettel nem szűnt meg, hanem átalakult. Eddig része volt a természetnek, most újjáteremti és örök formába önti azt, ezáltal ismét eggyé válik vele.

Az Egy színes Shokei-metszet c. versben ugyancsak Keats hatása figyelhető meg, amely ezúttal az impresszionista festészeti stílussal, valamint a fametszet-technikával keveredik. A költemény a Shokei-metszet deskriptív bemutatásával megteremti a fametszetek világának hiteles atmoszféráját.

Végző soron mindkét költeményről megállapítható, hogy Amy Lowell a romantikus, viktoriánus költészet hagyományos eszközeihez folyamodott a japán művészet iránti rajongásának kifejezésében. Ugyanakkor a romantikus költészet, valamint az impresszionizmus és a japán fametszet-technika elemeinek egybeötvöztetésével Amy Lowell a régi és új olyan sajátos keverékét teremtette meg, amely költészetének további fejlődésében meghatározó szerepet játszott.



Az imagistákkal történt londoni találkozás után Amerikába hazatérve Amy Lowell hamarosan új kötettel jelentkezett, amelynek a Sword Blade and Poppy Seed /Kardpenge és mákszem/ címet adta. A fametszet-technika hatását e kötet egyes verseiben is fellelhetjük. Az alábbi részletet a Sunshine through a Cobwebbed Window /Napfény egy pókhálós ablakon át/ c. versből választottuk:

What charm is yours, you faded old-world  
tapestries,  
Of outworn, childish mysteries,  
Vague pageants woven on a web of dream!  
And we, pushing and fighting in the  
turbid stream  
Of modern life, find solace in your tattered  
broideries.  
Old lichened halls, sun-shaded by huge  
cedar-trees,  
The layered branches horizontal stretched,  
like Japanese  
Dark-banded prints...

Rögtönzött fordításban:

Milyen varázs a tiétek, ti megfakult ódon  
tapétái  
Megkopott, gyermeki titkoknak,

Halvány pompa álom pókhálójába szöve!

S mi, akik lökdösődünk és küszködünk  
a modern élet

Kavargó áradatában, vigaszt lelünk megfakult  
hinzásedben.

Öreg zuzmó-lepte csarnokok, melyek fölé óriás  
cédrusok borítanak napernyőt,

Réteges ágai vízszintesen szétterülve,

Mint sötét szegélyű

Japán metszetek...

A versrészlet a fametszet-stilus gondos megfigyeléséről, precíz ismeretéről tanúskodik, de Amy Lowell itt sem marad meg a felszíni deskripció szintjén. Számára a fametszetek békés, nyugodt, idilli világot idéznek a modern nagyvárosi életforma zsúfoltságával, túlekedésével szemben.

#### Afternoon Rain in State Street

Cross-hatchings of rain against grey walls,

Slant lines of black rain

In front of the up and down, wet stone  
sides of buildings.

Below,

greasy, shiny, black, horizontal,

The street,

And over it, umbrellas...



Rögtönzött fordításban:

Délutáni eső a State Street-en

Eső keresztvonalkái szürke falak háttérében,  
Fekete eső ferde vonalai  
Épületek teteje és alja, nedves  
kőoldalai előtt.

Lenn,

olajosan, fénylőn, feketén, vízszintesen,  
Az utca,  
S fölötté esernyők...

A költemény, amely Andoo Hiroshige "Edo híres helyei" c. sorozatából az Esőben c. festményt idézi elénk, szemléletesen mutatja a réginek s az újnak azt a sajátos keveredését, amelyre fentebb utaltunk. A Délutáni eső a State Street-en, az előző vershez hasonlóan, a Kardpenge és nákszem c. kötetben látott napvilágot. Ebben az időben Amy Lowell már egy éve kapcsolatban állt az imagistákkal, akiknek művészi törekvései saját költői fejlődésének ebben a szakaszában fontos tényezőként jelentkeztek. - Az idézett költemény leginkább imagistának nevezhető vonásai a képalkotás sajátosságaiban keresendők, amelyek ugyanakkor a fametszet-technikában gyökereznek. A külvilág precíz megfigyeléséről tanúskodó képek bemutatása nem öncélú, hanem egy költői hangulat adekvát versbeli kifejezése. Ez az elv összhangban áll mind a japán művészet általános célkitűzéseivel, mind az imagista költői elmélettel. A költemény

legkevésbé imagista vonása a bőbeszédűség, a tömörség hiánya, amely Amy Lowell költészetének egyik legáltalánosabb fogyatékosága.

Amy Lowell távol-keleti ihletésű költészetében is a japán képzőművészet jelenti az első szintet, de - imagista költőtársaihoz képest - a fametszet-technika nagyobb szerepet játszik költői képalkotásában. Ennek oka véleményünk szerint kettős. Az egyik az, hogy nem az imagista költők, hanem gyermekkori benyomások közvetítették számára a japán képzőművészetet; ennél fogva Amy Lowell ismeretei mélyebbről fakadtak. - A másik, s talán lényegesebb okot abban látjuk, hogy a fametszet-technika általános jellemzői jobban megfeleltek az ő költői stílusának, amelyre kezdetben a romantikus hagyományok követése, majd az impresszionizmus hatása nyomta rá bélyegét. A fametszet-technika ugyanis, mint korábban láttuk, az imagista stílusnak csupán legáltalánosabb vonásaira: a színek szerepének megnövekedésére, a festőiségre, a határozott vonalvezetésre hatott. A tömör kifejezés mód, rövidség, precizitás elsősorban az imagisták haiku-tanulmányainak hatására vált az imagista technika legfontosabb elemévé.

Mindaz, mint a későbbiekben látni fogjuk, korántsem jelenti azt, hogy a haiku vagy a kínai költészet ne szolgált volna inspirációs forrásként Amy Lowell számára. De abban, hogy a távol-keleti költészeti formákkal megismerkedett,



az imagista költőknek, mindenekelőtt Ezra Pound-nak hatása mutatkozik meg.<sup>162</sup>

A Kardpenge és mákszem c. kötetben jelentek meg az ún. "polifonikus próza" alkalmazására tett első kísérletek. A polifonikus próza sajátos, a vers és a próza elemeit egyesítő keverék-műfaj, amelyet Amy Lowell Paul Fort francia költő nyomán alakított ki s amelynek elnevezése John Gould Fletcher-től származik. A műfajt Amy Lowell a következőképpen határozta meg egy 1915. márc. 16-án kelt levelében:

A polifonikus próza "olyan forma, amelyet részint Paul Fort-tól vettem, részint belső tudatomból merítettem. Paul Fort az alexandrinusra alapozta költészetét, én a szabadversre. Az övé csaknem mindig vagy tökéletes vers, vagy tökéletes próza; az enyém egyik sem, s azért neveztem polifonikus prózának, mert valamennyi módszer: a szabadvers, rim, alliteráció, asszonáns s néhány percre talán az időmértékes vers alkalmazását is lehetővé teszi."

A polifonikus próza egyik érdekes példája a Guns as Keys: and the Great Gate Swings /Ágyúk mint kulcsok: s a Nagy Kapu felpattan/ c. mű. A versbetétekkel tarkított nagylélegzetű prózai alkotás, amely a Seven Arts c. folyóirat 1917 augusztusi számában jelent meg, majd az 1918-ban kiadott Can Grande's Castle /Can Grande kastélya/ c. antológiában is helyet kapott, Matthew Perry sorhajóhadnagy történelmi jelentőségű tettének állít emléket /ld. Bevezetés/.

A mű témája, Ernest Fenollosa East and West c. költeményéhez hasonlóan, Kelet és Nyugat találkozása. A történet időpontja 1853-4, színhelye Japán. A műhöz írt előszavában Any Lowell a következőképpen fogalmazza meg művészi célkitűzéseit:

"Egymás mellé kívántam helyezni Japán érzékenységet, művészi tisztaságot, s Amerika műveletlenségét, gálás magabiztosságát... Megpróbáltam képet rajzolni két fajról, amikor első ízben kerül kapcsolatba egymással. Hogy e találkozásból melyikük nyert többet, nehéz lenne megmondani."

Az Ágyúk mint kulcsok kezdő sorai a két világ egymástól elütő jellegét, összeférhetetlenségét fejezik ki:

"Due East, far West. Distant as the nests of opposite winds. Removed as fire and water are..." /Irány Kelet; Nyugat - messze. Távoliak, mint az ellentétes szelek fészkei. Szemben állók, mint tűz és víz.../

Az első rész az amerikai expedíció krónikája: a polifonikus próza eszközeivel leírja az utazást, a lázas előkészületeket s a vállalkozás sikerébe vetett optimista hitet.

"We must trade wherever we have a mind. Naturally!"  
/Kereskednünk kell, ahol csak kedvünk tartja. Természetesen//

Az utazás részleteit megleivenítő narratív részeket versbetétek szakítják meg. Ezek a szabadvers-formában írt költemények a távoli, egzotikus világ, Japán képét i-



dézik. Stílusuk a fametszet-technika hatásáról tanúskodik; témájuk változatos: a páratlanul festői japán táj; a japán társadalom jellegzetes képviselői, a daimiók<sup>163</sup>, parasztok, gésák, kurtizánok; a japán élet rekvizitumai, pagodák, kölépások; valamint szertartások, szokások.

"At Mishima, in the province of Kai,  
Three men are trying to measure a pine tree  
By the length of their outstretched arms...  
Beyond, Fuji,  
Majestic, inevitable,  
Wreathed over by wisps of cloud."

Rögtönzött fordításban:

"Mishimában, Kai tartományban,  
Három ember egy fenyőfát próbál megmérni  
Kinyújtott karja hosszúságával...  
Mögöttük a Fuji,  
Fenséges, múlhatatlan,  
Felhőfoszlányokba burkolva."

A versbetétek stílusa Amy Lowell japán festészeti tanulmányainak hatását mutatja: technikájuk a festett képtekercsekét /emakimono/ utánozza. Egyik-másik vers, Earl Miner kimutatása szerint, konkrét festmények verses illusztrációjának tekinthető.<sup>164</sup> A prózai és verses részek váltakozása fontos funkciót tölt be. E technika alkalma-

zásával Amy Lowell tovább fokozza a két világ antagonisztikus ellentétét: egyik oldalon az elbizakodott, agresszív, törtető Amerika a maga kolonizációs törekvéseivel - a másikon Japán, békés, nyugodt életével, költőiségeivel, művészetével.-Az amerikai expedíció leírásánál Amy Lowell gyakran él az irónia eszközeivel:

"Commerce-raiding nation; pulling apart the curtains of temples and calling it trade. Magnificent mission! Every shop-till in every by-street will bless you. Force the shut gate with the muzzle of your black cannon. Then wait - wait for fifty years - and see who has conquered." /Rabolva kereskedő nemzet; széthúzzátok a templomok függönyeit s ezt nevezitek kereskedelemnek. Ragyogó küldetés! Minden mellékutcában áldani fog titeket minden bolt. Nyissátok ki erőszakkal a zárt kaput fekete ágyútok csövével. Azután várjatok - várjatok ötven évig - s lássátok meg, ki győzött./

A narratív rész összefüggő egészt alkot, azaz az út élményeit pontos kronologikus sorrendben írja le; ezzel szemben a versbetétek szeszélyes, kaleidoszkópszerű egymásutánban követik egymást, villanásszerű képekben, impresszionisztikus módszerrel mutatják be a japán élet különböző aspektusait. A narratív részletek és a versbetétek között sincs konkrét összefüggés: az utóbbiak nem az előbbiek illusztrálásának célját szolgálják, vagyis a versek nem a tengeri út egyes mozzanatait kommentálják. A különböző jellegű sza-



kaszok egymás mellé helyezése azonban mégsem öncélú: a filmmontázsra emlékeztető technika felfokozza a várakozás intenzitását, s az egymást szeszélyesen követő képsorok kitűnően érzékeltetik a Kelet és Nyugat nagy találkozását megelőző feszültséget.

A mű második, csaknem teljes egészében prózában írt része a két világ tulajdonképpeni találkozását, a tárgyalásokat s az azokat követő szerződéskötést ecseteli. Az egymást követő részek a japán kikötőkbe érkező "fekete hajókat", az ellenséges hangulatban várakozó japán csónakokat, az amerikai hajósok fogadására készülődő shogunt, Tokugawa Ieyoshi-t ábrázolják. Perry tolmácsolja az Egyesült Államok elnökének kívánságát, hogy a két ország építsen ki kereskedelmi kapcsolatokat egymással. - Az elnök utasítása szerint az amerikai tengerészek a következő év tavaszán térnek vissza a válaszért. A tél lázas izgalomban, feszültségben telik el. Az ország meghényja-veti Amerika üzenetét. Ieyoshi meghal s Tokugawa Iesada követi az uralkodói székben, aki az ország kapuinak megnyitása mellett dönt.

A művet kétrészes epilógus zárja le, amely 1903-ban, tehát ötven évvel a történelmi esemény után játszódik. Az 1903. Japán feliratú rész egy japán diákról szól, aki végző elkeseredésében öngyilkosságot követ el. - Az 1903. Amerika c. rész egy kiállításra hívja az olvasót, ahol kíván-

csi tömeg tolong Whistler festményei előtt. E befejezés szimbolikus jelentőségű: választ keres a korábban feltett kérdésre: "Azután várjatok - várjatok ötven évig - s lássátok meg, ki győzött." Amy Lowell a következőket írta ezzel kapcsolatban:

"A két utójátékban azt a hatást akartam bemutatni, amelyet a két ország tett egymásra. A japán részben azt, hogy milyen nehéz volt a keleti embernek elsajátítani a nyugati gondolkodási szokásokat; az amerikai részben azt, hogyan győztek le az esztétika síkján bennünket, akik úgy véltük, kereskedelmünk számára hódítjuk meg Japánt."<sup>165</sup>

Amy Lowell szavainak tükrében nem nehéz válaszolnunk arra a kérdésre, mit köszönhet egymásnak a két civilizáció? A válaszban rejlik a mű legfőbb iróniája is: míg a japán művészet megihlette Whistler festészetét, míg a japán költészet elméleti alapot adott az imagista költők számára, addig Amerika ágyúí, amelyek erőszakkal nyitották meg Japán kapuit, a japán militarizmusnak és neokolonializmusnak, s az öngyilkossági hullám formáját öltő pesszimista életérzésnek vetették meg az alapját.

Amy Lowell ítéletét - részigazságai ellenére - egyoldalúnak kell tekintenünk. Az amerikai politika ugyanis, éppen erőszakossága következtében, véget vetett annak az izolacionizmusnak, amelynek fenntartása Japán számára nem volt sem kívánatos, sem pedig lehetséges; s ezzel a távol-



keleti országot bekapcsolta a világ vérkeringésébe.

Az Ágyúk mint kulcsok művészi értékeinek megítélése sem könnyű feladat. Amy Lowell olyan utat választott, amely végső soron izgalmas, újszerű művet eredményezett, de amely út a továbbiakban sem a maga, sem követői számára nem bizonyult járhatónak. A mű részletes elemzése nemcsak azért vég a dolgozat profiljába, mert Amy Lowell, az amerikai költőnő, japán témát választott költeménye tárgyául, még hozzá Amerika és Japán találkozását, hanem azért is, mert ezt a kulcsfontosságú témát olyan művészi eszközökkel dolgozta fel, amelyekben valóban allegheterogénebb irodalmi, művészeti hatások, így a francia szimbolista Paul Fort nyomán kidolgozott polifonikus próza, a japán képtekeres-festészet s a fametszet, a montázs-technika, stb. kapcsolódnak egymáshoz. Szándékosan kerültük az "egységbe olvasd" kifejezést, amelyet Pound-dal kapcsolatban előszeretettel használtunk. Amy Lowell-nek ugyanis, véleményünk szerint, minden erőfeszítése ellenére sem sikerült e különböző források olyan magasrendű szintézisét létrehozni, mint Pound-nak. Az 6 példájából láthatjuk, nem arról van szó, hogy ennyire heterogén hatások egybeolvasztása elvileg lehetetlen. Sokkal inkább arról, hogy az Ágyúk mint kulcsok laza szerkezetű, belső koncentrálttságot nélkülöző mű - annak ellenére, hogy az epikus téma, nagyszabású, grandiózus volta következtében, önmagában hordja a feszültséget s e hatások

szintézisének elméleti lehetőségét. Így, bármilyen jelentős is e mű a távol-keleti és nyugati kulturális kapcsolatok, kölcsönhatások vizsgálata szempontjából, mint irodalmi alkotás hiányérzetet kelt az olvasóban. Ebben bizonyára az is szerepet játszik, hogy a polifonikus próza, amelyet Amy Lowell a narratív részekben alkalmazott, eleve járhatatlan útnak bizonyult.

Amy Lowell felkészültsége, a japán művészetekben, festészetben, történelemben való jártassága vitathatatlan s feltehetően felülmúlja imagista költőtársait. A fametszet-művészetre való nagyfokú témaszkodása pedig igazolni látszik Ezra Pound-ot, aki felhívta a figyelmet Whistler művészetének jelentőségére, s a japán fametszet-technikának az imagizmus elméleti megalapozásában játszott szerepére.

Az imagista körrel való találkozás döntően befolyásolta Amy Lowell költészetének további fejlődését. Résztart azért, mert olyan új irányzattal ismerkedett meg, amelynek kezdeményei már saját költészetében is megvoltak; résztart azért, mert költőtársainak hatására alaposabban kezdte tanulmányozni a francia szimbolista és a japán költészetet. Így Amy Lowell költészetének imagista korszakában is e két hatást tekinthetjük a legtermékenyítőbb forrásnak.

Az ő művészetében szintén felismerhetjük e két kulturális hatás egybeolvasztására irányuló különféle törekvé-



seit. Pound-hoz hasonlóan számos kísérletet tett a haiku és más japán költészeti forma, mint pl a waka és a tanka meghonosítására. A haiku legjellemzőbb sajátosságának - feltehetően Pound hatására - ő is a szuperpozíciós technikát tekintette, de minthogy kettejük kapcsolata - a korábban ismertetett ellentétak következtében - megszakadt, ill. formálissá vált, Amy Lowell költészetében a haiku-technika nem vált új költői elmélet kiindulópontjává. Ezért Amy Lowell elsősorban arra törekedett, hogy haikustilusú verseiben megteremtse a japán költészet hiteles atmoszféráját, s hogy e költői formát új, egyéni tartalommal töltsen meg.

1919-ben jelent meg Pictures of the Floating World /Az áramló világ képei/ c. kötete. A cím az ukiyoe szó angol megfelelője, amely a fametszet-művészet elődjét, az élet múlandó, érzéki örömeit megörökítő zsánerkép-festészetet jelenti. A gyűjtemény 174 verset tartalmaz, amelyek a Kard-penge és nákszem c. kötet megjelenése után születtek és különféle irodalmi folyóiratokban, antológiákban láttak napvilágot, ennél fogva mintegy öt év költői termését foglalják magukban.

A kötet három nagyobb egységre tagolódik, közülük kettő: a Lacquer Prints /Lakknyomatok/ és a Chinoiserie /Kínai darabok/ mutat távol-keleti hatásokat. Az 59 rövid lélegzetű verset tartalmazó Lakknyomatok c. rész a japán kép-

zömivészet és költészet hatását tükrözi. A műhöz irt előszóban a következőket olvashatjuk:

"A japán 'Laknyomatok'-ban szorosabban követtem a 'hokku'-mintát, mint a megfelelő kínai formákat a 'Kínai darabok'-ban; de még itt sem tettem kísérletet arra, hogy betartsam a szótag-szabályokat, amelyek minden japán költészet szerves részei. Csak arra törekedtem, hogy megőrizsem a hokku rövidségét és sejtető jellegét, s hogy megtartsam természetes közegében. Néhány téma teljes egészében képzeletben született; néhányat legendákból vagy történelmi eseményekből merítettem; mások a japán mesterek eleven, realiztikus színes nyomatainak köszönhetik keletkezésüket."

Témájukat, formájukat tekintve a költemények igen nagy változatosságot mutatnak. Egyesek, így a nyitóvers /Streets - Utcák/, japán költők műveinek adaptációi; mások a fametszetek hatását tükrözik /Document - Dokumentum/; ismét mások japán költészeti formákat követnek. A kötet legtöbb versére rányomja bélyegét a haiku-technika /A One of the "Hundred Views of Fuji" by Hokusai - Egy Hokusai "A Fuji száz képe" c. sorozatából - címűben a fametszet-technika és a haiku elemei keverednek egymással/; némelyikük pedig a tanka stílusjegyeit viseli magán /Temple Ceremony - Templomi szertartás; From China - Kínából/.

Amy Lowell általában véve nem törekedett arra, hogy a-



kér a haiku, akár a tanka szigorú szabályait betartsa, ha haiku-verseinél arra is találunk példát, hogy megtartotta e költészeti forma hagyományos hármas tagozódását. Egyes költeményei egy természeti tény felvillantásával a haiku-atmoszféra megteremtését tűzik ki célul.

Near Kioto

As I crossed over the bridge of  
Ariwarano Narikira,  
I saw that the waters were purple  
With the floating leaves of maples.

Rögtönzött fordításban:

Kioto közelében

Amint átmentem az Ariwarano Narikira<sup>x</sup> hidon,  
Láttam, hogy a hullámok biborszínűek  
Az úszó juharfalevelektől.

x helyesen Narihira.

A természeti kép valamilyen költői hangulatot idéz fel:

The Fisherman's Wife

When I am alone,  
The wind in the pine trees  
Is like the shuffling of waves  
Upon the wooden sides of a boat.

Rögtönzött fordításban:

A halász felesége

Amikor egyedül vagyok,  
A fenyőfák ágai között zúgó szél  
Olyan, mint amikor a hullámok nekicsapódnak  
A csónak faoldalának.

A Year Passes

Beyond the porcelain fence of the pleasure garden,  
I hear the frogs in the blue-green rice-fields;  
But the sword-shaped moon  
Has cut my heart in two.

Rögtönzött fordításban:

Elmúlik egy év

A kéjkert porcelánkerítésén túl,  
Hallom a békák hangját a kékeszöld rizsföldeken;  
De a kardalakú hold  
Kettévágta szívemet.

A japán költészet hangulatát kitűnően idézi fel az  
Ephemera /Múlандóság/ c. vers.

Ephemera

Silver-green lanterns tossing among windy branches:  
So an old man thinks  
Of the loves of his youth.



Rögtönzött fordításban:

Milánóság

Ezüstös-zöld lémpások imbolyognak a szeles ágak között:  
Igy gondol egy öregember  
Ifjúkora szerelmeire.

A költemény meggyőzően bizonyítja, hogy Amy Lowell behatóan tanulmányozta a haiku-stilust; s egyben kitűnő példa a Pound-tól tanult superpozíciós technika alkalmazására. A témaválasztás tökéletesen megfelel a haiku szellemének. Ha a szótagszámban nem is, a három soros szerkesztésmódban Amy Lowell hiven követi a japán haiku-költőket.

A költemény - Pound Egy metróállomáson c. verséhez hasonlóan - két képre épül. De míg Pound-nál a konkrét, kézzelfogható érzéki benyomás egy természeti képben kapta meg adekvát kifejezési formáját a költői alkotás folyamata során, addig Amy Lowell versében a természeti kép jelenti a kiindulópontot egy vele összhangban álló költői hangulat felidőzéséhez. Ez azt jelenti, hogy - legalábbis ebben a versben - Amy Lowell jobban megközelíti a haiku-költők módszerét, mint Pound, aki, mint korábban megállapítottuk, a haiku-technikát sajátos, egyéni költői elmélet megalapozásához használta fel. Amy Lowell költeményében a természeti kép / a szélben imbolygó ezüstös-zöld lémpások/ jelenti az első szintet. A költői kép nagyszerű hangulatteremtő erő-

vel rendelkezik, így megfelelően készíti elő a ráépülő második szintet, amely magasabban, elvontabb síkban helyezkedik el. A két szint között a haiku hangulategyezésének módszere teremt átmenetet. A költemény harmadik sora ezúttal is csattanószerűen kerekíti le a költő mondanivalóját, hiszen voltaképpen itt világosodik meg az öregember szíve és az imbolygó, reszkető lámpák összefüggése. Összgezve az elmondottakat: a kitűnően megválasztott képek közötti teljes összhang megteremtésével Any Lowell-nek sikerült a szubjektumnak és objektumnak azt a kölcsönös viszonyát létrehoznia, amely Basho legjobb verseit jellemzi.

#### The Pond

Cold, wet leaves  
Floating on moss-coloured water,  
And the creaking of frogs -  
Cracked bell-notes in the twilight.

Rögtönzött fordításban:

#### A tó

Hideg, nedves levelek  
Usznak a mohaszínű vizen,  
S békák hangja -  
Érdes harangsúgás a szürkületben.



A költemény félreismerhetetlenül mutatja Bashoo Furuike ya /"Öreg tó"/ kezdetű versének hatását. Amy Lowell nem törekedett arra, hogy a japán eredeti lakonikus tömörségét maximálisan megvalósítsa; a vers mégis szemléletesen példázza az imagista stílus lényegét. - Amy Lowell versének "bőbeszédűsége" a nyugati nyelvek és a japán közötti különbségben gyökerezik. A japán nyelv ugyanis - nagyfokú szuggesztivitása és tömörsége következtében - lehetővé teszi, hogy a költő elliptikus fordulatokkal /igék, névmások mellőzésével, stb./ hiteles költői atmoszférát teremtsen. Bashoo verse a végtelen magányt, elhagyatottságot jeleníti meg, amelyet a költő a furuike /"öreg tó"/ szóval fejez ki. Amy Lowell-nek több költői kifejezőeszköze /hideg, nedves levelek, érdes harangzúgás a szürkületben/ van szüksége, hogy ezt az érzést /sabi/felidézze, mégis úgy véljük, Bashoo-hoz hasonlóan ő is maradéktalanul megvalósította célját.

A vers hármas tagolásában, a három szint laza összekapcsolásában /a harmadik sor és szava és a sor végi cezúra/ Amy Lowell ismét a haiku-költőket követi. A vers egyik leglényegesebb jellemzője az, hogy különböző érzéki benyomásokat /hideg, nedves levelek - tapintás; mohaszínű víz - látás; békák hangja, harangzúgás - hallás/ rendel egyén mellé, amelyben a Bashoo-féle szünesztézia és a francia szimbolizmus hatásának érdekes keveredését látjuk.

Az Egy Hokusai "A Fuji száz képe" c. sorozatából c. versben a fametszet-technika hatása együtt jelentkezik a haiku-stilussal:

Being thirsty,  
I filled a cup with water,  
And behold! Fuji-yama lay upon the water  
Like a dropped leaf!

Rögtönzött fordításban:

Szomjas lévén  
Megtöltöttem egy poharat vízzel,  
S lám! A Fuji-yama a vizen feküdt  
Mint egy lehullott levél!

A Nuit Blanche /Fehér éjszaka/ c. versben Amy Lowell sikeresen ötvözi a haiku-technikát a francia szimbolizmus szünetestéziájával:

The chirping of crickets in the night  
Is intermittent,  
Like the twinkling of stars.

Rögtönzött fordításban:

A tücskök ciripelése az éjszakában  
Szaggatott,  
Mint a csillagok hunyorgása.



A Peace /Béke/ c. költeménye azt bizonyítja, hogy Pound-hoz hasonlóan nem érte be sem eredeti japán versek újjáköltésével, sem a japán atmoszféra felidézésével, hanem aktuális témák tömör, epigrammatikus megfogalmazására is alkalmasnak találta a haiku-stilust.

Perched upon the muzzle of a cannon  
A yellow butterfly is slowly opening and  
shutting its wings.

Rögtönzött fordításban:

Ágyúcsőre telepedve  
Egy sárga pillangó lassan bontogatja s  
csukogatja szárnyait.

A költemény szemléletesen mutatja, hogy az imagista stílusban a francia szimbolizmus és a japán haiku mesteri szintézisbe olvadhat. Első látásra nyilvánvaló ugyanis, hogy az imagista modorban írott vers szimbolista és haiku-elemeket egyesít magában. A két, egymástól teljesen elütő kép egymás mellé rendelésében Amy Lowell a haiku-költőket, ill. Ezra Pound-ot követi. A képek kiválasztásában ugyanakkor önálló utakon jár.

Ha a költemény keletkezésének időpontját, körülményeit figyelembe vesszük, világossá válik előttünk az első világháborúra való utalás; ennyiben a vers Amy Lowell békevágyának megnyilatkozása. Ezen a szinten nyilvánvaló a

költemény szimbolizmusa is, hiszen az ágyúcső a háborút, a részálló pillangó a békét, a két kép egymás mellé rendelése háború és béke antagonisztikus ellentétét s ugyanakkor szoros kapcsolatát jelképezi. A habozó pillangó találóan fejezi ki a lassan, vajúdvá megszülető békét.

Magasabb szinten azonban a költemény az Ágyúk mint kulcsok c. mű mondanivalójának csattanószerűen kiélezett, haiku-rövidségűre redukált s irodalmilag meggyőzőbb változatának tekinthető. Ezen a szinten az ágyúcső az agresszíven magabiztos nyugati civilizáció szimbóluma, míg a sárga pillangó a kifinomult művészettel, irodalommal rendelkező távol-keleti kultúrákat, mindenekelőtt Japánt, jelképezi. A két kultúra találkozása ugyanolyan ellentmondásos, mint az ágyúcsőre telepedő pillangó képe. A kép tétova mozdulatlanságában is nagy feszültséget hordoz: az ágyú elsülhet s a pillangó elszállhat. Hogy ez bekövetkezik-e, nem tudhatjuk, mint ahogyan bizonytalan az is, hogy a két civilizáció, tűz és víz találkozása mit hoz a jövőnek.

Bár, mint említettük, Amy Lowell költészetében a haiku-technikából nem nőtt ki a vorticismushoz hasonló, újszerű költői stílus, a haiku-hatást fontos tényezőként kell figyelembe vennünk művészetének értékelésekor. Egyrészt azért, mert a haiku költőtársaitól elsajátított imagista stílusát előnyösen befolyásolta, mondanivalójának összefogott, tömör, fegyelmezett kifejezésére ösztönözte.



Másrészt azért, mert Amy Lowell a haiku-formát igen változatosan használta fel, és nem egy esetben újszerű, egyéni tartalommal töltötte meg. Így megalapozottnak látszik az a következtetés, hogy Amy Lowell haiku-moderban írt legjobb versei imagista stílusának egyik csúcspontját jelentik. E költemények témaválasztása igen széles skálán mozog: a kimondottan hangulatteremtésre törekvő verseken, adaptációkon kívül megtaláljuk közöttük a régi és új ötvözésére irányuló kísérleteket egyaránt. Amy Lowell haiku-értelmezését általában véve hitelesnek érezzük. Kitűnően elsajátította a haiku-stílus költői eszközeit, s meggyőzően alkalmazta azokat saját költészetében. Nagyszerű hangulatteremtő érzékkel rendelkezett, noha haiku-versei között kétségtelenül akadnak kevésbé sikerült alkotások is. Költői egyénisége, eredetisége nem vetekszik ugyan a folytonosan új utakat kereső, kísérletező kedvű Pound-éval, de éppen ezért esetenként/pl. a Múlандóság c. versben/ pontosabban követi a japán haiku-költők módszerét. Igaz, hogy a haiku-technikában rejlő formai újítások lehetősége nem vonzotta Amy Lowell-t, de tartalmi vonatkozásban jelentős mértékben gazdagította a japán költészet a sajátos műfaját.

Végző soron megállapítható, hogy Exra Pound és Amy Lowell - jóllehet nem mindig azonos eszközökkel - ugyan-  
ant a célt tűzte ki maga elé: a különböző hatások közöt-  
ti összhang megteremtését az imagista költői elméletben.  
Ez megkövetelte a forrásként szolgáló francia szimboliz-  
mus és japán haiku alapos ismeretét. A korábbiakban e-  
lemzett versek tanúsága szerint mind Exra Pound, mind  
Amy Lowell otthonosan mozgott a haiku világában, amely-  
nek elemei nem egy esetben magasrendű szintézisbe olvadtak  
költészetükben. Számos imagista és nem imagista kortárs  
költőhöz hasonlóan, jelentős mértékben hozzájárultak a  
japán költészet nyugati népszerűsítéséhez, amely a szá-  
zadfordulótól a 20-as, 30-as évekig reneszánszát élte a  
nyugati irodalmakban.

A haiku iránt Európa-szerte megnyilvánuló lelkesedés  
cáfolni látszik azoknak a 20. századi japán irodalomtu-  
dósoknak aggályait, akik szerint a haiku művészetére - a  
túlságosan rövid forma és a téma kimerülése következté-  
ben - lassú, de biztos pusztulás vár.<sup>166</sup> Mindenekelőtt  
az imagista költők művészete bizonyítja, hogy a haiku  
rövidsége ellenére sem merev forma, s hogy éppen rugal-  
massága következtében nemcsak tartalmilag újulhat meg a  
nyugati költészetben, hanem új költői technikák elméleti  
kiindulópontjául is szolgálhat.



A haiku és a nyugati /európai és amerikai/ költészet közötti kapcsolatok vizsgálatát véleményünk szerint két szempont teszi különösen indokolttá. - Az egyik az, hogy a századforduló európai stílusáramlatai, így a szimbolizmus, a naturalizmus, stb. számottevő tényezőként jelentkeztek a japán irodalom különböző ágaiban. A francia szimbolizmus például, mint korábban láttuk, termékenyítőleg hatott a századforduló haiku-irányzataira, s a katalizátor szerepét betöltve olyan tendenciákat erősített fel, olyan elemeket domborított ki a haiku-költészetben, amelyek végső soron a műfaj lényegi sajátosságaiban gyökereznek, ennélfogva létens állapotban a haiku egész történetét végigkísérik.

A haiku és az európai modernista költészeti stílusok kapcsolatának másik vetülete az, hogy e japán költészeti forma jelentős inspirációs forrásként szolgált számos európai és amerikai költő számára. Eközülük dolgozatunk elsősorban az imagista mozgalom tagjaira koncentrált, mivel a haiku és a nyugati költészet kölcsönhatásának problémája éppen az imagizmus esztétikájának kapcsán tanulmányozható a maga teljes komplexitásában.

Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy a 19. század végén a francia szimbolizmus irányt szabott a japán haiku fejlődésének, amely ugyanakkor számos francia költőt ihletett meg; hanem arról is, hogy, mint a haiku és a szim-

bolizmus közötti mélyebb összefüggések kimutatásával jelezni kívántuk, a haiku szimbolizmusba hajlása fejlődésének természetes velejárója volt; míg a másik oldalon a szimbolizmus és a haiku-technika elemeinek keveredése összhangban állt a szimbolizmus tartalmi-formai sajátosságaiival is.

Ez utóbbi tétel igazolását mindenekelőtt abban látjuk, hogy az angol-amerikai imagizmus esztétikájában mind a francia szimbolizmus, mind a japán haiku fontos elméleti bázisként szolgált. E két költészeti irányzat szintézisének elméleti megvalósulását az imagista mozgalom esztétikájában látjuk; gyakorlati alkalmazását pedig az irányzathoz tartozó költők /T.E.Hulme, Ezra Pound és Any Lowell/ haiku-stilusú versei mutatják.

A haiku hatása a nyugati költészetre tehát nem véletlenszerű és nem jelentéktelen, hanem szükségszerű következménye azoknak a tendenciáknak, amelyek a századforduló költészeti irányzataiban jelentkeztek. A 15. század óta eleven haiku sajátosságai: rövidség, tömörség, az érzéki benyomáson alapuló konkrét, precíz képalkotás és a különböző képek, metaforák közötti asszociáció tökéletes összhangban álltak a romantikus, viktoriánus költészeti hagyományok ellen lázadó modernista irányzatok, így az imagizmus követelményeivel.

Érvelhetünk úgy is, hogy ezek a célkitűzések akkor is



érvényesült volna az új költészetben, ha a japán haiku mindvégig homályban marad. De éppen azért, mert felbukkant, sőt színműtévő erőként jelentkezett, a haiku meg-erősítőleg hatott ezekre a tendenciákra.

Természetesen a nyugati és keleti költészet e szimbolikus találkozása nemcsak az európai modernista irányzatok számára jelentett nyereséget, hanem, mint láttuk, a japán költészet fejlődésére is pozitívan hatott. - Ugy véljük tehát, hogy egy konkrét példán keresztül, az imazizmus és a haiku viszonyának vizsgálatával sikerült bebizonyítanunk azt, hogy még az olyan távoli kulturális hatások találkozását is, mint amelynek bemutatását dolgozatunkban megkíséreltük, a felszíni analógiákon túl mélyebb összefüggések motiválják.

Ha felidézzük a Nyugat és Japán közötti kulturális kapcsolatok mintegy négy évszázados történetét, a hatások két fő típusát különböztethetjük meg. Az első tartalmi vonatkozású s azokat a japán regéket, legendákat, történelmi eseményeket érinti, amelyek a nyugati világ egyes íróit, költőit japán témájú művek írására ihlették. - A másik hatás formai jellegű, és magában foglalja mindazokat a japán képzőművészeti műfajokat, irodalmi, költészeti formákat /fanetszet, képzőművészet, haiku, tanka, waka, noh, kabuki/, amelyek termékenyítőleg hatottak különböző nyugati irodalmi irányzatokra.

Ha helytállóak következtetéseink, amelyekre vizsgálódásaink során jutottunk, úgy a második típusú hatást kell elsődlegesnek tekintanunk. Kétségtelen ugyanis, hogy a tartalmi-tematikai hatás többségében csekély művészi értékű egzotikus irodalmat eredményezett, míg a japán irodalmi, költészeti formák jelentős szerepet játszottak nyugati irodalmi irányzatok elméleti megalapozásában. - Ha a jelenség meggyerázatát keressük, feltehetően századunk irodalmának egyik általános vonásában találhatjuk meg. Korunk kísérletező kedvű irodalma nem annyira készen kapott tényanyagot igényel, hanem elsősorban új kifejezési formákat, lehetőségeket keres. Ugy tűnik, a távol-keleti civilizációk közül Japán volt az, amely - könnyen felhasználható és új utakra csábító irodalmi formáival - leginkább megfelelt a nyugati irodalmi világ igényeinek.



JEGYZETEK

1. Marco Polo: The Book of Ser --, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East, translated and edited with notes by Colonel Sir Henry Yule. London. 1921. II. kötet, III. könyv, II. fejezet, 253-4.
2. Xavéri Szt. Ferenc /1506-1552/, jezsuita, indiai és japáni misszionárius. Loyolai Szt. Ignác rendelkezésére Indiába utazott. Goából kiindulva, a kereszténység tanait terjesztette Indiában és Japánban.
3. Shinto, a.m. "Istenek útja", ősi japán vallás. Főbb jellemzői: a természeti jelenségek imádata, az ősök tisztelete, a szellem halhatatlanságába vetett hit.
4. Toyotomi Hideyoshi /1536-98/, japán hadvezér. Az Ashikaga-shogunátus /1338-1573/ idején meggyengült központi hatalom helyreállításában, az ország politikai egységének megteremtésében szerzett érdemeket.
5. Walt Whitman: "Salud au Monde!", "Facing West from California's Shores", "A Broadway Pageant."
6. Randall Stewart: The English Notebook of Nathaniel Hawthorne. New York. 1941.
7. Ernest Fenollosa: The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With a Foreword and Notes by Ezra Pound. London and New York. 1936. - Előszó.

8. Charles MacFarlane: Japan, An Account... . Hartford: Silas Andrus and Son. 1856.
9. Az orientalizmus egyik fajtája, a japán irodalom, művészet és kultúra iránt megnyilvánuló fokozott érdeklődés, japán irodalmi művészeti formák átvétele, utánzása.
10. Hagyományos japán versforma és lírai műfaj. Három sorból és 17 szótagból - 5, 7, 5 - áll. Legfőbb sajátossága a természeti képek fokozott szerepe, valamint a költői szubjektum és a külvilág közötti kölcsönös megfelelés. Legnagyobb mesterei Watsuo Basho, Yosa Buson, Kobayashi Issa és Masaoka Shiki.
11. A kínai nyelvű verssel /kanshi/ szemben a hagyományos japán nyelvű költészeti műfajok összefoglaló neve. Két fő fajtája a hosszabb terjedelmű haikai vagy choka, és a haikai uta vagy tanka. A japán waka-költészet első és legnagyobb gyűjteménye a Man'yōshū /760 körül/.
12. Rudyard Kipling: From Sea to Sea. New York. 1925.
13. Earl Miner: The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton University Press, 1958. 40.
14. Ibid., 95.
15. Sadakichi Hartmann: A History of American Art. London: Hutchinson. 1903.
16. J.B.Harmer: Victory in Limbo. London. 1975. 127.



17. "Les Épigrammes Lyriques du Japon."
18. Katsushika Hokusai /1760-1849/, a japán tájképfestészet egyik legnagyobb alakja. Fő művei: "A Fuji száz látképe", "A Fuji harminchat látképe".
19. Kitagawa Utamaro /1753-1806/, a színes fametszet-művészet egyik legnagyobb mestere. Festészetének középpontjában a bijinga /szép nők arcképe/ műfaja állt.
20. Angolra fordított számos noh-dramát, valamint Murasaki Shikibu: Genji Monogatari/Genji regénye/ c. művét.
21. John Gould Fletcher: Foreword to Kenneth Yasuda's A Pepper-Pod. New York. 1947; The Orient and Contemporary Poetry, megjelent Arthur Christy: The Asian Legacy in American Life.c. esszégyűjteményében /New York. 1945/.
22. vö. Earl Miner: The Japanese Tradition in British and American Literature, Princeton University Press. 1958. 108-155.
23. vö. Earl Miner: Pound, Haiku and the Image; megjelent Walter Sutton: Ezra Pound, A Collection of Critical Essays. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 115-129.
24. "A Few Don'ts by an Imagiste", Poetry, Vol. I, No.6 /1913. március/, 200-1.
25. Klasszikus japán drámai műfaj, amelyet két színész, Kan'ami Kiyotsugu és fia, Zeami Motokiyo, alakított

ki a 14. század vége felé. A noh-játékok valamennyi szerepét férfiszínészek játsszák, akik énekesek és táncosok is egyben. A műfajban zene és tánc keveredik a dráma elemeivel. A költői formában íródott, komplex művészi eszközöket használó darabok témája széles skálán mozog: hazafiság, tisztelet az uralkodónak, anyai szeretet, stb. A noh műfajának máig érvényes alapelveit Zeami Kadensho c. esztétikai tanulmánya tartalmazza.

26. Szentmihályi Szabó Péter: W.B.Yeats világa. Budapest. 1978. 136.
27. W.B.Yeats: Four Plays for Dancers. New York. 1921.
28. Somogyi Zoltán: "XX. századi elméletek a misztikáról és a Zen-Buddhizmusról"/melléklet a Világosság 1973. novemberi számához/.
29. Satoo Kazuo: "Amerika haiku jijoo", Bungei Shunjuu, 1978. május.
30. Tokuoka Takao: "Besutoseraa 'Shoogun' no nipponjinren", Bungei Shunjuu. 1978. november.
31. vö. J.B.Harner: Victory in Limbo. London. 1975. 2-10.
32. Ibid., 14.
33. C.R.W.Nevinson: Paint and Prejudice. London. 1937. 63.
34. F.S.Flint: "The History of Imagism", The Egoist, II.5. 1915. május 1.
35. F.S.Flint: "Verse", The New Age, Vol.V, No.14. 1909. augusztus 5.



36. F.S.Flint: "Book of the Week", The New Age, Vol.IV, No.9. 1908. december 24.
37. J.B.Harmer: Victory in Limbo. London. 1975. 24.
38. The Letters of W.B.Yeats, ed.by Allan Wade. Yeats levele Katherine Tynan-hoz.
39. Arthur Symonds: "The Decadent Movement in Literature", Harper's Monthly Magazine, XXVI, 1893. november. 858-67.
40. J.B.Harmer: Victory in Limbo. London. 1975. 27.
41. F.S.Flint: "The History of Imagism", The Egoist, II. 5. 1915. május 1.
42. Ibid.
43. The Towsman, II.5, 1939. január 15.
44. Ezra Pound: "Status Rerum", Poetry, Vol.1, No.4, 1913. január.136.
45. F.S.Flint: "Imagisme", Poetry, Vol.I, No.6. 1913. március. 199.
46. Ibid., 200-1.
47. Glenn Hughes: Imagism and the Imagists. Stanford.1951. 28.
48. Ibid., 28; Stanley K.Coffmann: Imagism. University of Oklahoma Press. 1951. 12-18.
49. Stanley K.Coffmann: Imagism. University of Oklahoma Press. 1951. 11.
50. John Gould Fletcher, D.H.Lawrence, T.S.Eliot, Amy

- Lowell, James Joyce, Huntly Carter, John Cournos, Allen Upward, Storm Jameson, Edward Storer, A.W.G. Randall, Wyndham Lewis, May Sinclair, W.C.Williams,
51. Skipwith Cannel, Amy Lowell, W.C.Williams, James Joyce, Allen Upward és John Cournos.
52. Stanley Coffmann: Imagism. University of Oklahoma Press. 1951. 16.
53. Fire and Wine, London: Grant Richards; Fool's Gold, London: Max Goschen; The Dominant City, London: Max Goschen; The Book of Nature, London: Constable; Vision of the Evening, London: Erskine McDonald.
54. New Freewoman, 1915. szeptember 15.
55. Stanley Coffmann: Imagism, 18-21; Glenn Hughes: Imagism and the Imagists, 33; J.B.Harner: Victory in Limbo, 43-4.
56. S.Foster Damon: Amy Lowell. Boston - New York. 1935. 229.
57. Glenn Hughes: Imagism and the Imagists. 34-5.
58. Stanley Coffmann: Imagism. 21.
59. A vita részleteit lásd Amy Lowell Harriet Monroe-nak írt levelében, 1914. szeptember 14.
60. Nem érthetünk egyet Amy Lowell-lel abban, hogy az antológia eredeti nevének megőrzése kizérta volna Pound-ot az imagisták sorából, hiszen a francia elnevezés jelentése: "Imagisták", nem pedig "Az imagisták."



61. 1915-ben, válaszként a Some Imagist Poets-rre, Pound kiadta a The Catholic Anthology-t, amely számos ki-tűnő vers mellett közepes tehetségű, ám Pound-dal baráti viszonyban álló költők műveit is tartalmazta.
62. S.Foster Damon: Any Lowell. 368.
63. Stanley Coffmann: Imagism. 29-30.
64. Időzi Stanley Coffmann, 38.
65. Boston: Houghton Mifflin, 1925.
66. Boston: Houghton Mifflin, 1926.
67. Boston: Houghton Mifflin, 1927.
68. Richard Aldington: An Intimate Portrait, ed.by Alis-ter Kershaw and Frédéric-Jacques Temple. Southern Il-linois University Press. 1965. 125. /R.Aldington le-vele Herbert Read-hez/
69. A parnaszisták: 1876 és 1886 között három antológiát jelentettek meg La Parnasse Contemporaine címmel. A szerkesztők: Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Catulle Mendès, François Coppée, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, stb.
70. Glenn Hughes: Imagisme and the Imagists. 3.
71. "A didakticizmus, a deklamálás, a hamis érzelmesség, az objektív leírás ellenségeként a szimbolista költé-szet arra törekszik, hogy az Eszmét érzékelhető formá-ba öltöztesse, amely ugyanakkor nem öncél, hanem amely az Eszme kifejezésének szolgálatában alárendelt szere-pet játszik. Az Eszmét ugyanakkor nem szabad a külső a-  
megfosztani

nalógiák pompás köntösétől; mert a szimbolikus művészet lényegi sajátossága abban áll, hogy sohasem korlátozódik az Eszme koncentrációjára. Így ebben a művészetben a természeti képek, az emberi cselekedetek, a konkrét jelenségek nem tudják önmagukat kifejezni: valamennyien kézzelfogható megjelenési formák, amelyeknek az a rendeltetésük, hogy megmutassák esoterikus kapcsolatukat az elsődleges Eszmével."

72. Glenn Hughes: Imagism and the Imagists. 3.
73. J.B.Harner: Victory in Limbo. 105.
74. Ibid., 107.
75. Ezra Pound: "This Hulme Business", The Townsman, II.5, 1939. január 15.
76. Glenn Hughes: Imagism and the Imagists. 12.
77. Világirodalmi lexikon /főszerkesztő: Király István/, V. kötet. Budapest, 1977. 13.
78. T.E.Hulme: Speculations. London. 1924. 119-120.
79. Ibid., 126-7.
80. Az ellentmondás, amely alapjaiban nem érinti a szimbolizmus és az imagizmus kapcsolatát, véleményünk szerint több okra vezethető vissza. Az egyik az, hogy az Elmélkedések, a benne foglalt filozófiai tartalom gazdagsága ellenére, nem tekinthető kiforrott imagista programnak, hiszen nem is ezzel a céllal íródott. A másik ok az, hogy a szimbolizmust sem tekinthetjük



tökéletesen egységes programmal rendelkező mozgalomnak; az elnevezés sokféle, egymásnak gyakran ellentmondó elméletet rejt magában. Hulme a legtöbb ihletet Rény de Gourmont költészetéből merítette, akinek művészeti elvei távolabb estek a szimbolizmus fő áramától. /De Gourmont ugyanis, mint Stanley Coffmann megállapítja - Imagism. 82-4. - , a vizuális elemek szerepének hangsúlyozásával az emocionális tényezőket háttérbe szorította. Számára az érzetek jelentik az egyetlen eszközt, amellyel a tudás birtokába juthatunk./ A harmadik, s talán legfontosabb ok az, hogy Hulme, mint filozófus, a szimbolistákkal együtt elfogadta ugyan a köznapi, kézzelfogható valóság feletti transzcendentális világ létezését, mint költő azonban úgy vélte, hogy a költészetnek, legalábbis a megújulás e szakaszában, nem feladata ennek az érzésekkel nem megragadható valóságnak a bemutatása.

81. Stanley Coffmann: Imagism. 84.
82. F.S.Flint: "Imagisme" Poetry, I.6. 1913. március. 197.
83. Ezra Pound: "A Few Don'ts by an Imagiste" Poetry, I.6. 1913. március. 201.
84. Ibid. 203-4.
85. Stanley Coffmann: Imagism. 129-30.
86. Poetry, III, 1. 1913. október. 26-7.
87. Stanley Coffmann: Imagism. 92-3.

88. Ezra Pound: The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti, Boston. 1912. xxii.
89. Richard Aldington: "Modern Poetry and the Imagists", Egoist, I.11. 1914. június 1. 202.
90. Stanley Coffmann: Imagism. 164.
91. Richard Aldington: "Modern Poetry and the Imagists", Egoist, I.11. 1914. június 1. 201.
92. Glenn Hughes: Imagisme and the Imagistes. 39.
93. Any Lowell: Tendencies in Modern American Poetry . New York. 1917. 246-7.
94. Az európai köztudatban a japán költészeti műfaj elnevezésére három különböző kifejezés: haikai, haiku és hokku, honosodott meg, amelyek eredetileg különböző fogalmak jelölésére szolgáltak. A műfaj kialakulásakor a haikai volt használatos, amely a haikai no renga /humoros renga/ szó rövidítéséből származik. A hokku kifejezés a renga-költészet egy másik válfajának, az 50 vagy akár 100 verset tartalmazó kusari-renga-nak /lánc-renga/ önállóvá vált első három sorát jelentette. - A haiku szót eredetileg a modern haiku fogalmára használták, később azonban az egész műfaj általános elnevezésévé vált.
95. A kínai költészet legrégibb gyűjteménye /Dalok Könyve/. Részben anonim, részben népköltészeti eredetű



anyaga a Csou-kor /i.e. XI-III.sz./ első felében keletkezett.

96. Fujimura Tsukuru - Nishio Minoru: Nippon bungakushi jiten. Tokió. 1955. 689.
97. A japán költészet egyik legértékesebb antológiája. Keletkezésének ideje 905. Az összeállítást Ki no Tsurayuki, Ooshikoochi no Mitsune, Mibu no Tadamine és Ki no Tomonori végezte.
98. Ogata Tsutomu. Nippon bungaku shoojiten. 916.
99. Japán lírai műfaj, amely a waka-költészet egyik ágából, a rövid terjedelmű, 5 soros, 31 szótagos /5-7-5-7-7/ tanké-ből fejlődött ki a Kamakura-korszakban /1192-1333/. A renga alaptípusa a tan renga olyan tanka, amelynek első 3 sorát /kami no ku/ és utolsó 2 sorát /shimo no ku/ különböző személyek írták. A későbbi fejlődés során kialakult a tan renga továbbfejlesztett változata, a kusari-renga /lánc-renga/, amely nem egy esetben 50 vagy 100 verset tartalmazott.
100. Ogata Tsutomu: Haikai. Nippon bungaku shoojiten. 917.
101. Earl Miner: Pound, Haiku and the Image; Megjelent Walter Sutton: Ezra Pound, A Collection of Critical Essays. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 115-129.
102. Hirosue Tamotsu: Teimon-haikai. Nippon bungakushi

jiten. 603.

103. Ogata Tsutomu: Haikai. Nippon bungaku shoojiten. 917.
104. A tsukekata alapkérdése a haikai első része /maeku/ és második része /tsukeku/ közötti kapcsolat ill. átmenet megteremtése.
105. Tsunenosugata, Hajakenshoo, Hajakenshoo-hentoo, Saru torimochi, Genji kuyoo, Haja hentoo hyooban, Kumasaka, Atsukaigusa.
106. Ezen az úton halad tovább a haikai legnagyobb mestere, Matsuo Bashoo, aki ezt az asszociációs rendszert a végsőkig finomítja.
107. Sugiura Seichiroo: Danrin-haikai. Nippon bungakushi jiten. 518.
108. Ihara Saikaku, író, haikai-költő, kezdetben napi 1600 haikai írását tűzte ki célul, majd ezt a mennyiséget előbb 4000-re, azután 20000-re /1/ emelte. - Sugiura Seichiroo. 518.
109. Hirosue Tamotsu: Bashoo. Nippon bungakushi jiten. 697.
110. Ibid., 697.
111. Hirosue Tamotsu: Bashoo. 704.
112. Minashiguri, Bashoo-Shichibushuu /"Bashoo 7 gyűjteménye"/: Fuyu no hi, Haru no hi, Arano, Hisago, Sarumino, Sumidawara, Zoku-Sarumino.
113. Nozarashi-kikoo, Utatsu-kikoo, Sarashina-kikoo, Oku no hosomichi, Saga nikki, stb.



114. Ikenishi Gonsui /1650-1722/, haikai-költő.
115. Miklós Pál: A Zen és a művészet. Budapest. 1978. 102.
116. Mukai Kyorai /1651-1704/, haikai-költő, Bashoo tíz tanítványának egyike. Összegyűjtötte és rendszerbe foglalta Bashoo haikai-esztétikára vonatkozó gondolatait. Az 1704-ben kiadott Kyorai-shoo c. kötet a Sanzooshi c. művel együtt a Shoomon-iskola elméleti alapja.
117. Sugiura Seichiroo: Shoomon-haikai. Nippon bungakushi jiten. 409.
118. Miklós Pál: A Zen és a művészet. Budapest. 1978. 128.
119. Sugiura Seichiroo: Shoomon-haikai. Nippon bungakushi jiten. 410.
120. Hattori Doheo: Sanzooshi. 163.
121. Comparative Literature, IV, 2. 1952. tavasz.
122. Hirosue Tamotsu: Bashoo. Nippon bungakushi jiten. 704.
123. Takurai Kikaku, Mukai Kyorai, Hattori Ransetsu, Naitoo Joosoo, Kagami Shikoo, Nozawa Bonchoo, Tachibana Hoku-shi, Morikawa Kyōiku, Hirose Izen, Iwata Ryōoto.
124. Nippon bungaku shoojiten. 1208.
125. Tan Taigi /1709-1771/, haikai-költő.
126. Kuroyanagi Shooha /1721-1771/, haikai-költő.
127. Nippon bungaku shoojiten. 1209.
128. Ibid., 1209.
129. Kobayashi Issa /1763-1827/, haikai-költő.
130. R.H.Blyth: A History of Haiku. Tokió. 1963. I. kötet. 348.

131. Ogata Tsutomu: Haikai. Nippon bungaku shoojiten. 919.
132. Kurihayashi Noofu: Kindai-haiku. Nippon bungakushi jiten. 191.; R.H.Blyth: A History of Haiku. II. kötet, 101.
133. Masaoka Shiki: Haiku Taiyoo. Idézi: Kubota Masafumi: Masaoka Shiki. Nippon bungakushi jiten. 779.
134. Az érdekesség kedvéért megjegyezzük, hogy a Shiki által képviselt shaseishugi /shugi = izmus/ stílus idegen nyelvekre pontosan nem fordítható, ugyanakkor az "imagizmus" kifejezés japán megfelelője, a "shashooshugi" hangzásban is, jelentésben is közel áll az előbbi szóhoz.
135. R.H.Blyth: A History of Haiku, II. kötet, 22.
136. Kurihayashi Noofu: Kindai-haiku. Nippon bungakushi jiten. 192-3.
137. Ibid., 193.
138. J.B.Harner: Victory in Limbo. 126.
139. Man'yooshuu, a.m. "Tízezer levél gyűjtemény", a japán költészet legrégebbi antológiája, 561 költő 4496 versét tartalmazza. A költemények i.sz. 645 és 759 között keletkeztek.
140. Transactions of the Asiatic Society of Japan, XXX. 1902.
141. J.B.Harner: Victory in Limbo. 127.
142. F.S.Flint: "The History of Imagism". Egoist, II.5. 1915. május 1. 70-71.



143. Stanley Coffmann: Imagism. 51.
144. T.E.Hulme: Notes on Language and Style, 285-6.
145. Ibid., 261.
146. Amit korábban a haiku-költészet transzcendentalizmusáról elmondtunk, ninosen ellentmondásban ezzel a megállapítással. Ugyanis a haiku- legalábbis Bashoo-féle változata - a szubjektum és objektum összhangját tekintti elsődlegesnek, és a két oldal kölcsönös áramlása csupán a vers hármas gondolati síkja közötti, a korábban ismertetett esz- közökkel történő kapcsolatteremtés következtében kelti a transzcendentalitás érzését az olvasóban. Másrészt, éppen ez utóbbi sajátosság támasztja alá korábbi kijelentésünket, hogy a haiku mint költészeti forma, eleve magában hordozza a szimbolizmus kialakulásának lehetőségét.
147. vö. T.E.Hulme: Speculations, 113-40. Fejezet a Romanticizmus és klasszicizmus-ról.
148. "Whirl up, sea -  
whirl up your pointed pines,  
splash your great pines  
on our rocks,  
hurl your green over us,  
cover us with your pools of fir."
149. Ezra Pound: "Arnold Dolmetsch", Pavannes and Divisions, New York. 1918. 258.
150. Ezra Pound: The Spirit of Romance. London and New York.

1910. 87..

151. Ibid., 208.

152. Ezra Pound: "Vortex", Blast. 1914. június 20.

153. A költemény eredetijét Hugh H. Witeneyer közli The Poetry of Ezra Pound: forms and renewal, 1908-1920. c. műveiből /Berkeley and Los Angeles.1969./. 142.

"O fair white silk, fresh from the weaver's loom,  
Clear as the frost, bright as the winter's snow -  
See! Friendship fashions out of thee a fan,  
Round as the round moon shines in heaven above,  
At home, abroad, a close companion thou,  
Stirring at every move the grateful gale,  
And yet I fear, ah me! that autumn chills,  
Cooling the dying summer's torrid rage,  
Will see thee laid neglected on the shelf,  
All thoughts of bygone days, like them bygone."

154. Earl Miner: "Pound, Haiku and the Image."

155. "The sound of rustling silk is stilled,  
With dust the marble courtyard filled;  
No footfalls echo on the floor,  
Fallen leaves in heaps block up the door.  
For she, my pride, my lovely one, is lost,  
And I am left, in hopeless anguish tossed.

156. Earl Miner: "Pound, Haiku and the Image."



157. vö. Horace Gregory: Amy Lowell, 12-6.; S.Foster Da-  
mon: Amy Lowell, 54-5.
158. Amy Lowell levele Paul Hisadához, 1917. augusztus 13.
159. Choson: A Land of the Morning Calm /1885/; The Soul  
of the Far East /1886/; Note /1891/.
160. William Leonard Schwartz: "A Study of Amy Lowell's  
Far Eastern Verse", Modern Language Notes, XLIII,  
1928. március 3. 146.
161. Glenn Hughes: Imagisme and the Imagistes. 197.
162. William Leonard Schwartz: "A Study of Amy Lowell's  
Far Eastern Verse", 146.
163. feudális úr Japánban.
164. Earl Miner: The Japanese Tradition in British and  
American Literature. 171.
165. Amy Lowell levele Linda Hawley Brigham-hoz, 1919. no-  
vember 4.
166. Donald Keene: La literatura japonesa entre Oriente y  
Occidente. México. 1969. 117.

A jelölés nélküli szövegidezetek és versek saját fordításaim.

#### BIBLIOGRÁFIA

- I. Az imagizmusra, az imagista költőkre vonatkozó  
művek, monográfiák, cikkek, tanulmányok.

ALDINGTON, Richard: "Modern Poetry and the Imagists", *Egoist*, I.11., 1914. június 1.

COFFMANN, Stanley K.: *Imagism. A chapter for the History of Modern Poetry*. Norman, Oklahoma. 1951.

DAMON, Foster S.: *Any Lowell. A Chronicle with Extracts from Her Correspondence*. New York. 1935.

FAUCHEREAU, Serge: *Lecture de la poésie américaine*. Paris. 1968. /Századunk amerikai költészetéről. Budapest. 1974.  
Ford.: Tótfalusi István/

FLINT, F.Cudworth: *Any Lowell*. Minneapolis. 1969.

FLINT, F.S.: "Imagisme", *Poetry*, I.6. 1913. március.

FLINT, F.S.: "The History of Imagism", *Egoist*, II.5. 1915.  
május 1.

GOODWIN, K.I.: *The Influence of Ezra Pound*. London. 1966.

GREGORY, Horace: *Any Lowell: Portrait of the Poet in Her Time*. New York. 1958.

GREGORY, Horace - Marya Zathurenska: *A History of American Poetry 1900-1940*. New York. 1946.

HARMER, J.B.: *Victory in Limbo. Imagism 1908-1917*. London. 1975.

HUGHES, Glenn: *Imagisme and the Imagistes*. Stanford. 1931.

HULME, T.E.: *Notes on Language and Style*. London. 1938.

HULME, T.E.: *Speculations*. Ed. Herbert Read. London - New York. 1924.

KERSHAW, Alister - Frédéric-Jacques Temple: *Richard Aldington: An Intimate Portrait*. Carbondale - Edwardsville, Ill. 1965.



LOWELL, Amy: Tendencies in Modern American Poetry. New York.  
1917.

MACLEISH, Archibald: "Amy Lowell and the Art of Poetry", Nor-  
thern American Review, 1925. március.

MOTSCH, Monika: Ezra Pound und China. Heidelberg. 1976.

NEVINSON, C.R.W.: Paint and Prejudice. London. 1937.

NORMAN, Charles: Ezra Pound. New York. 1960.

POUND, Ezra: "A Few Don'ts by an Imagiste", Poetry. I.6.  
1913. március.

POUND, Ezra: "This Hulme Business", The Townsman, II.5. 1939.  
január 15.

POUND, Ezra: "VORTEX", Blast, 1914. június 20.

POUND, Ezra: "Vorticisn", 1914. szeptember 1.

SCHNEIDBAU, Herbert N.: Ezra Pound. The Image and the Real.  
Baton Rouge, 1969.

STEPHENS, Edna B.: John Gould Fletcher. New York. 1967.

STOCK, Noel: The Life of Ezra Pound. London. 1970.

TAUPIN, René: L'Influence du symbolisme Français sur la po-  
ésie américaine de 1910 a 1920. Paris. 1929.

WITENMYER, Hugh: The Poetry of Ezra Pound: forms and renewal,  
1908-1920. Berkeley - Los Angeles. 1969.

## II. A távol-keleti költészetre vonatkozó művek, cikkek, tanulmányok

- BLYTH, R.H.: A History of Haiku, I-II. Tokió. 1963.
- CHAMBERLAIN, B.H.: "Bashoo and the Poetical Epigram", Transactions of the Asiatic Society of Japan, XXX. 1902.
- CHAMBERLAIN, B.H.: The Classical Poetry of the Japanese. London. 1911.
- COUCHOUD, Paul-Louis: "Les Épigrammes Lyriques du Japon", Les Lettres, 1906.
- COUCHOUD, Paul-Louis: Sages et Poètes d'Asie. Paris. 1916.
- FENOLLOSA, Ernest: The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. Ezra Pound előszavával és jegyzeteivel. London - New York. 1936.
- FUJIMURA Tsukuru - NISHIO Minoru: Nippon bungakushi jiten. Tokió. 1955.
- HISAMATSU Sen'ichi: Gendai Nippon bungaku daijiten. Tokió. 1966.
- ITOO Tadashi: Nippon bungaku shoojiten. 1968. Tokió.
- HUNTLEY, Frank Livingstone: "Zen and the Imagist Poets of Japan", Comparative Literature. IV. 2. 1952. tavasz.
- MIKLÓS Pál: A Zen és a művészet. Budapest. 1978.
- WALEY, Arthur: The Japanese Poetry. Oxford. 1919.
- WATTS, Alan: The Way of Zen. New York. 1957.
- YOSHIDA Seiichi: Nippon bungaku gaisetsu. Tokió. 1962.

III. Összehasonlító jellegű művek, cikkek, tanulmányok

- AYSCOUGH, Florence: "Amy Lowell and the Far East", Bookman.



1926. május.

FLETCHER, J.G.: Foreword to Kenneth Yasuda's Pepper-Pod.  
New York. 1947.

FLETCHER, J.G.: The Orient and Contemporary Poetry; meg-  
jelent Arthur Christy: The Asian Legacy in American  
Life c. esszégyűjteményében. New York. 1945.

HAGA Tooru: "The Western World and Japan in the 18th Cen-  
tury", Hikaku bungaku. 1978. március 24.

KEENE, Donald: La literatura japonesa entre Oriente y Occi-  
dente. México. 1969.

MINER, Earl: "Pound, Haiku and the Image", megjelent Walter  
Sutton: Ezra Pound. A Collection of Critical Essays  
c. tanulmánygyűjteményében. Prentice Hall, Inc.,  
Englewood Cliffs, N.J. 1963.

MINER, Earl: The Japanese Tradition in British and American  
Literature. Princeton. N.J. 1958.

PERKINSON, Thomas: A Casebook on the Beat. New York. 1961.

SATOO Kazuo: "Amerika haiku jijoo", Bungei Shunjuu. 1978.  
május.

SCHWARTZ, W.L.: "A Study of Amy Lowell's Far Eastern Verse",  
Modern Language Notes. XLIII. 1928. május 3.

SCHWARTZ, W.L.: "L'Appel de l'Extreme-Orient dans la poésie  
des États-Unis." revue de littérature comparée. 1928.  
január.

SNOW, Royall: "Poetry in Borrowed Plumage", Bookman.1926.  
május.

SOMOGYI Zoltán: "XX. századi elméletek a misztikáról és a  
Zen Buddhizmusról", melléklet a Világosság 1973.  
novemberi számához.

TOKUOKA Takao: "Besutoseraa 'Shoogun' no nipponjinron", Bun-  
gei Shunjuu. 1978. november.



Dr. Halász Elődné Tanárnőnek nagy hálával és tisztelettel:  
János István

1980. május 26.

J 33, D<sup>1</sup>.